El montaje se considera hoy unánimemente no sólo como un elemento esencial del «lenguaje cinematográfico», sino como el más específico de todos. Sin embargo, el cine nació sin él y casi puede decirse que lo ignoró durante sus primeros quince años de vida (a menos que consideremos como montaje el acto puramente técnico de encolar, de juntar con fines utilitarios dos bobinas, dos planos o de añadir un título, un crédito). Para entender toda la riqueza del montaje, resulta apasionante rastrear los signos que lo anunciaron en el cine primitivo, seguir los momentos clave de su aparición durante los años diez y veinte, en paralelo a la lenta institución de un nuevo modo de representación, y observar, por último, su desarrollo hasta la actualidad. El montaje no es un medio «natural» ni tampoco el fruto de una revelación inesperada: es el resultado de una evolución dialéctica continuada y a menudo errática, tan dependiente de la experimentación formal de ciertos cineastas como de la progresiva maduración de la mirada de los espectadores.

Porque el montaje, ante todo, está en aquel que mira.

Las tesis del autor se apoyan en una rica iconografía constituida por secuencias de fotogramas de grandes clásicos del cine, así como en documentos varios, entre los cuales se encuentra la reproducción de los instrumentos de trabajo de los montadores en la práctica de su oficio.

Vincent Pinel, jefe montador de las primeras películas de René Féret y de Robert Guédiguian, fue responsable de la Unité Cinéma de la Maison de la Culture du Havre y luego conservador de filmes en la Cinemateca francesa. Es autor o coautor de una cuarentena de obras sobre cine.

www.paidos.com

9 788449 315718 60502

El montaje V. Pinel

2

Vincent Pinel

El montaje

El espacio y el tiempo del film

La invención de un lenguaje

De la planificación al montaje

La evolución de las prácticas

Paidós
Los pequeños cuadernos de "Cahiers du Cinéma"

Vincent Pinel

El montaje

El espacio y el tiempo del filme

Colección dirigida por Joël Magny
y Frédéric Strauss

PAIDÓS
Barcelona · Buenos Aires · México

Sumario

Obertura 4

PRIMERA PARTE 7

I. El tiempo del cuadro 7

El cine sin el montaje 7

La «vista» 7

El cuadro 8

La libertad de la «vista» y la rigidez del cuadro 9

Los cuadros en serie 11

Un universo en desorden: las gallinas y el Cristo en la cruz 12

Los cuadros y el relato 13

Primeros ataques a la integridad de los cuadros 14

Las intuiciones de D. W. Griffith (Estados Unidos, 1908-1916) 16

En el principio fue Griffith 16

A través de la puerta 17

La estructuración del espacio y el tiempo 17

La estructuración del relato 18

La belleza de la actriz y la «invención» del primer plano 18

Dos películas-faro 20

II. Las imágenes entre sí 23

Los soviéticos y el arma del montaje (Rusia, años 20) 23

La primacía del montaje 23

La multiplicación del punto de vista 24

La unificación de puntos de vista 25

Eisenstein y el «montaje de atracciones» 27

Potemkin, apogeo del montaje eisensteiniano 28

El montaje de los filmes soviéticos en la era del cine mudo 31

¿Medio de expresión o instrumento narrativo? (Francia, 1918-1928) 32

Gance y «la música de las imágenes» 32

El montaje corto 33

Jean Epstein y el montaje en libertad 34

Planificación y montaje en la producción estándar 36

¿Quién hace qué? 36

Hollywood fija las reglas (Estados Unidos, 1916-1928) 38

El poder en la punta de las tijeras 38

El montaje como realización de la planificación 39

El juego con el tiempo 40

El juego con el espacio 42

III. La alianza entre sonido e imagen 45

El montaje clásico (1929-1958) 45

El montaje y la llegada del cine sonoro 45

El oficio de montador 47

La transparencia del montaje clásico hollywoodiense 48

El montaje clásico, cuestionado 49

El cine de autor y el montaje 52

El modelo, en tela de juicio 52

Algunas figuras de estilo cuestionadas 52

Las figuras privilegiadas 54

«Montaje, mi bella inquietud» 55

El collage, el «encolado rápido» 56

Sacar el filme a la luz 58

Las libertades del montaje virtual 60

SEGUNDA PARTE

Documentos, textos, análisis de secuencias 63

Práctica

Las principales funciones del montaje 64

Documentos

Los cuadros «no coinciden»: antes del montaje 66

Documentos

El «efecto K»: la mecánica del montaje 68

Análisis de secuencia

Las escaleras del Potemkin 70

Documentos

El montaje según Pudovkin: el espectador activo 72

Práctica

Práctica del montaje en tiempos del cine mudo 74

Documentos

El plano-contraplano: la «línea de los ojos» 76

Práctica

Práctica clásica del montaje sonoro 78

Práctica

Las referencias escritas del montador: del guión técnico al plan de mezclas 80

Textos

Montaje prohibido 84

Análisis de secuencia

El montaje según Hitchcock: Extraños en un tren 86

Textos

El montaje según Tarkovski 88

Práctica

La evolución técnica de los materiales de montaje 90

Documentos

Práctica del montaje virtual 92

Bibliografía 94

Obertura

¿Qué es el montaje?

En Francia, la palabra MONTAGE se introdujo en el vocabulario cinematográfico en los primeros años diez, compitiendo con *assemblage*. El término definía la yuxtaposición simple de fragmentos dispares o de una serie de cuadros. Sólo al término de esa década y siguiendo la evolución de la práctica cinematográfica pudo ampliarse el significado de la palabra. A partir de entonces, el término MONTAJE se ha venido aplicando a la etapa final en la elaboración de una película, la que garantiza la síntesis de los elementos recogidos durante el rodaje (véase la pág. 64). Esta síntesis comprende tres operaciones de muy distinta índole que la lengua inglesa, más rica que la francesa en este aspecto, distingue como: CUTTING, o la operación material (cortar, pegar); EDITING, o la ordenación de los elementos visuales y sonoros que confiere al filme su rostro definitivo; MONTAGE, o la relación entre planos desde una perspectiva esencialmente estética y semiológica, en el sentido en que hablamos del *montaje eisensteiniano* (y, en el vocabulario técnico, un efecto de ilación).

Planificación y montaje

Antes que nada, conviene distinguir entre PLANIFICACIÓN y MONTAJE: la primera, ejercicio de análisis previo al rodaje o simultáneo a éste, es del orden del proyecto o la improvisación; el segundo, operación de síntesis efectuada al término del filme, se ordena a partir de imágenes y sonidos materializados. La planificación proyecta la organización formal del filme fragmentando su continuidad en unidades cinematográficas de tiempo y espacio: los PLANOS. Esta fragmentación prepara el terreno para el montaje. No obstante, nos equivocaríamos si pensáramos que la relación entre planificación y montaje es puramente mecánica. Planificar es concebir plano a plano, encuadre a encuadre, lo que se mostrará y lo que no, lo que se verá y lo que no, lo que se oirá y lo que no. Más que prever los pormenores del montaje, la planificación trata ante todo de definir la estrategia del filme imaginando lo que serán los planos –su escala, su contenido...– y organizando su sucesión. Pero la distribución de tareas entre estas dos actividades es siempre desigual. En ocasiones (el reportaje en caliente, por ejemplo), el operador improvisa sus tomas como puede y se contenta con acumular un material luego ordenado en el montaje. En otros casos, si por ejemplo el director elige componer su película a partir de largos planos-secuencia, la planificación queda entonces privilegiada a costa del montaje; *La soga* (The rope, 1948), de Alfred Hitchcock, nos proporcionará un ejemplo. La cámara DV posibilita hoy el sueño del filme en un solo plano: en un filme así, el papel de la planificación es primordial, y el del montaje se reduce a dos únicos cortes, inicial y final, a menos que intervenga una elaboración del sonido.

David W. Griffith, pionero en las técnicas del montaje, en compañía de su montadora, Rose Smith.

Primera parte

Capítulo 1

El tiempo del cuadro

El cine sin el montaje

La «vista»

Los dos principales modos de representación del cine en sus inicios, la VISTA y el CUADRO, excluían de entrada la idea de montaje.

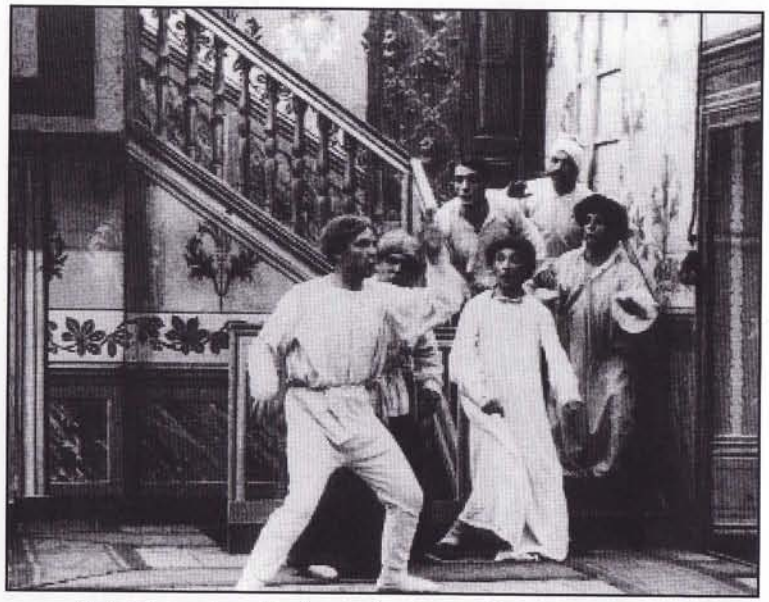
Primero fue la «vista» Lumière, que no era otra cosa que una diapositiva fotográfica en movimiento que permitía «captar la vida en vivo» o reproducir sainetes modestamente escenificados en decorados naturales. La «vista» constituía una totalidad que no reclamaba ni un antes, ni un después, ni contracampo alguno. Todo quedaba dicho con la simplicidad de una toma única de menos de un minuto, dictada por un aparato tomavistas y proyector que era preciso recargar; el

Place des Cordeliers (Lyon), nº 128 del catálogo Lumière (1895). La «vista» Lumière: en la pantalla, lo ordinario y lo cotidiano fotografiados en movimiento irradian y se vuelven, literalmente, «extraordinarios».

encuadre, fijo y ajustado, dejaba a cambio respirar a los seres y las cosas. La «vista» es el primer modo de representación de lo que todavía no se había dado en llamar «cine de lo real».

El cuadro

El concepto de CUADRO no alude tanto al arte pictórico (salvo excepciones puntuales) como al vocabulario de los espectáculos de variedades, revistas u operetas. La naciente expresión cinematográfica se constituía alrededor de la *escena* (la palabra está aquí tomada en su acepción de unidad del relato dramático) tratada en forma de *cuadro* (una toma filmada de una sola vez que abarcaba frontalmente la totalidad de un decorado pintado). Los primeros «estudios» especialmente concebidos para el rodaje



Nuit d'insomnie, realizador y fecha desconocidos. El *tableau* (cuadro) a la francesa: frontalidad y espacio escénico. El encuadre del filme se adapta a los límites del escenario.

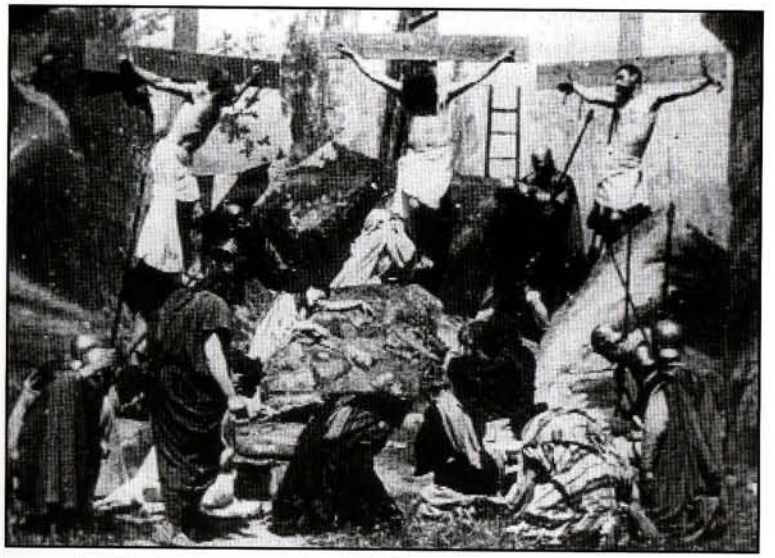
de películas reflejaban esta configuración obligatoria. El «teatro de pose» construido por Georges Méliès en Montreuil-sous-Bois en 1897 contaba con un «lado escena» y, en el extremo opuesto, un pequeño cubículo destinado a la toma de vistas que correspondía a la «cuarta pared» del teatro. Cualquier «contracampo» era impensable: habría consistido en presentar la sala de proyección y los espectadores. La cámara no tenía ningún papel creador: era el instrumento para el mero registro de un espectáculo preparado en el plató que tenía delante.

La libertad de la «vista» y la rigidez del cuadro

La VISTA y el CUADRO presentaban características comunes: su autarquía, su autonomía. Más tangibles aún eran, sin embargo, los factores que

los diferenciaban: a la libertad de encuadre de la «vista», que era la de la fotografía, se contraponía la rigidez del dispositivo escénico del cuadro. En la «vista», la cámara viajaba por el mundo para registrar sus apariencias o, como mucho, pequeñas escenas cómicas. En el cuadro, el decorado iba cambiando ante la cámara para representar escenas de ficción: «vistas históricas» o «escenas reconstituidas». La colocación y dirección de los intérpretes, o sea la «puesta en escena», tomaba como referencia todo el telón de fondo y no el encuadre de la cámara. De este modo, la cámara adoptaba el punto de vista de un espectador hipotéticamente sentado en el patio de butacas, en primera fila, detrás de la concha del apuntador. Una especie de regla tácita establecía que los actores se vieran «de pies a cabeza», con «aire» por encima. La mirada del público, profundamente marcada por una larga tradición teatral, no aceptaba fácilmente que un personaje de ficción apareciera de otro modo que no fuera sobre un escenario y que no se le representara por entero en la pantalla, cuando menos en todos los registros salvo el cómico: un actor encuadrado de medio cuerpo era, se decía, un «tullido» o un «tronco humano»... Todas las cuestiones relacionadas con la interpretación dramática iban necesariamente ligadas, en la mentalidad popular, al dispositivo de representación teatral, al esquema y las tablas de la escena.

Curiosamente, los espectadores rechazaban en la representación de un mundo de ficción lo que aceptaban en las vistas documentales. Una de las películas más justamente célebres de Louis Lumière, la *Llegada de un tren a la estación de La Ciotat* (en su versión más conocida, la de 1897), nos presentaba lo que hoy denominaríamos toda la gama de planos, desde los más alejados hasta un primer plano muy corto. Pero estos juegos con la profundidad de campo y con el «tamaño» relativo de los personajes no se aceptaban en el ámbito del cuadro, encadenado a la normativa escénica. Se necesitarán años y vencer una honda reticencia psicológica para imponer en el dominio de la ficción las tomas



Le Calvaire, onceavo cuadro de *La Vie et la Passion de Jésus-Christ,* primera versión, nº 943 del catálogo Lumière (1898). El tema es fácil de reconocer, pero la imagen, muy recargada, es de difícil lectura.

próximas (plano americano, primer plano y plano detalle). Se necesitará, antes que nada, organizar, y luego pervertir y cuestionar, el principio mismo del cuadro, figura central del modo de representación primitivo. Se necesitará, sobre todo, introducir una nueva y revolucionaria noción, la de PLANO, estrechamente vinculada al montaje.

Los cuadros en serie

El perfeccionamiento técnico de los aparatos de proyección permitió un temprano incremento (1896) del metraje proyectable de una sola vez. Para evitar las incesantes recargas, primero se empalmaron sucesivamente «vistas» y cuadros de carácter heterogéneo. Luego se agruparon los elementos con un mismo tema o con una historia similar, sin que pueda aún hablarse de montaje. A partir de entonces, las pelí-

culas se concibieron como una serie de cuadros, en los que ocasionalmente un decorado natural sustituía al telón pintado. Los cuadros se sucedían sin solución de continuidad, cada uno de ellos representando una fase en la progresión dramática, un momento del relato, una unidad autónoma de espacio y tiempo destinada a hacer avanzar la ficción a saltos. Los ejemplos de las *Vidas de Jesús* y de las *Pasiones*, abundantísimos en el cine primitivo, son en este sentido significativos. Los distintos cuadros que componían estas películas aludían a escenas conocidas del muy cristianizado público de la época, cosa que simplificaba la narración: la huida a Egipto, el nacimiento de Cristo, las bodas de Caná, la cena, la crucifixión... Se avanzaba así, de cuadro en cuadro, hasta la resurrección, sin que los cuadros perdieran su independencia y autonomía de funcionamiento, hasta el punto de que se comercializaban por separado.

Un universo en desorden: las gallinas y el Cristo en la cruz

El «cuadro» del cine era centrípeto, como las telas de los viejos maestros, las grandes pinturas históricas alzándose en sus marcos dorados. Todo debía figurar en la imagen, lo cual a menudo resultaba excesivo. La composición gráfica que guía a la mirada en pintura era difícil de aplicar a un vasto conjunto en movimiento que abarcaba gran cantidad de detalles, a veces multitud de personajes alejados, y que encima quedaba uniformemente iluminado por una luz diurna sin relieve. Al ojo no le quedaba sino errar por un mundo descentrado, al borde de la confusión. A principios de siglo, un misionero tenía la costumbre de utilizar el cinematógrafo como instrumento edificante para convertir a los pueblos de la sabana africana. Les presentaba una *Vida y pasión de Cristo*. Sus fieles seguían con atención los distintos cuadros, pero un detalle preocupaba al buen padre: regularmente, cuando proyectaba el cuadro más dramático, la crucifixión, los espectadores cuchicheaban entre ellos, lanzando carcajadas y retorciéndose de risa. Hi-

cieron falta varias sesiones para que el misionero diese con los motivos de la hilaridad: en la hierba, al pie de la cruz, corrían unas gallinas acompañadas de sus polluelos... Esa involuntaria figuración animal, detalle minúsculo al límite de la visibilidad, le había pasado por alto al hombre de iglesia, que centraba toda su atención en la acción que él juzgaba principal, a diferencia de los africanos, para quienes aquellos gallináceos presentaban una familiaridad ligada a su vida cotidiana. Un efecto de reconocimiento involuntariamente provocado suplantaba al efecto dramático buscado.

Los cuadros y el relato

El desarrollo de una historia mediante una serie de cuadros planteaba, asimismo, cierto número de problemas narrativos. El cuadro era un modo de representación difícil de manipular. En *Life of an American Fireman* (1903), Edwin S. Porter trata un salvamento de un incendio en dos cuadros: el interior de una habitación cercada por las llamas; el exterior de un inmueble con la escalera de los bomberos, que permitía acceder a una ventana del segundo piso. La acción descrita es la misma en ambos casos: los bomberos salvan a una mujer y a su hijo, luego vuelven a la habitación para apagar el fuego. Los espectadores eran obligados a contemplar dos veces la misma acción repetida íntegramente en su continuidad, una en interiores (estudio), la otra en exteriores. La idea de mezclar las dos visiones como lo haría un montaje actual era inimaginable en los albores del siglo, habría resultado del todo incomprendida por el público, para quien el cuadro era una figura indivisible y la alternancia de ejes, absolutamente desconcertante.

Otro ejemplo nos lo da un célebre pasaje del filme de Georges Méliès *Viaje a la luna* (Le Voyage dans la lune, 1902). En el noveno cuadro, el obús espacial se mete en el ojo derecho de la luna. Al iniciarse el cuadro siguiente, permanecemos un tiempo en el suelo del astro antes de

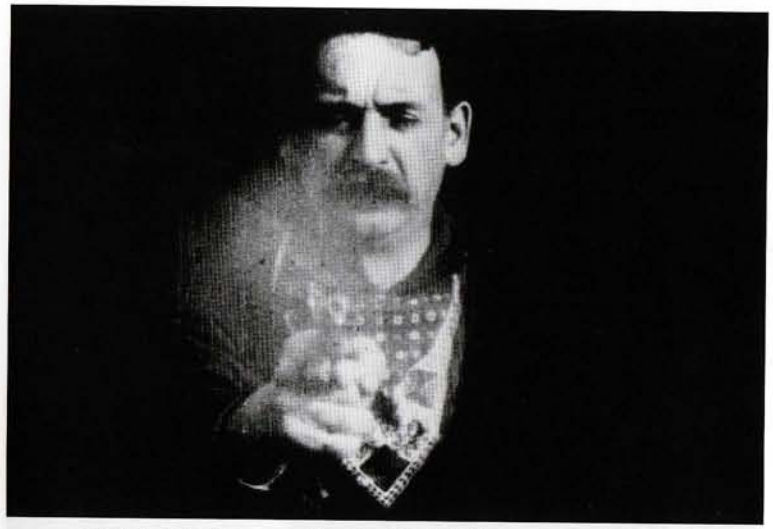
que el obús alunice brutalmente. Méliès trató la articulación de los dos cuadros mediante una duplicación, a la manera escénica de las revistas (encontramos un ejemplo semejante en *Le Voyage à travers l'impossible*, 1904, véase pág. 66). Para una mirada de hoy dos tijeretazos y un RACCORD DE MOVIMIENTO bastarían para dar continuidad a la acción. Pero no puede denunciarse una FALTA DE RACCORD allí donde la continuidad no existía. Tan injusto es afirmar que Méliès «comete graves errores de montaje»[1] como reprocharle a Giotto el ignorar las leyes de la perspectiva. Podremos, como mucho, señalar una contradicción: el cuadro exige una duración para instalarse y desarrollarse (no se levanta el telón para una escena de unos pocos segundos), mientras que la idea de Méliès, del orden del *gag*, exigía un tratamiento rápido.

Primeros ataques a la integridad de los cuadros

Pese a sus límites, el cuadro era un modelo de representación coherente que, como tal, rechazaba modelos figurativos diferentes. En *Asalto y robo de un tren* (The Great Train Robbery, 1903), de Edwin S. Porter, el realizador había añadido a los catorce cuadros de su película el plano corto de un bandido apuntando con su arma al público y disparando sobre él. El plano causó profunda impresión en los espectadores y aseguró en buena parte el éxito del filme al provocar pequeños pánicos en los «nickelodeones». Pero su heterogeneidad con los cuadros sucesivos era tal que no se sabía qué hacer con él, dónde ponerlo: «Esta escena puede colocarse al principio o al final de la película», era el curioso comentario del catálogo Edison... Los explotadores eligieron poner el plano al final... ¡porque facilitaba la rápida evacuación de la sala!

Un subgénero fue el responsable de los ataques más graves a la autarquía del cuadro. La carrera-persecución, fundada en el simple principio de una cohorte de perseguidores lanzados a la caza de un infeliz, tuvo un éxito fenomenal en el cine francés de los años 1905 a 1909. Esta persecución daba lugar, evidentemente, a múltiples accidentes durante el recorrido –caídas, choques en cadena, hundimientos, resbalones...– de los que se alimentaban los distintos cuadros. La acumulación de personajes y la celeridad de sus desplazamientos implicaban, inevitablemente, una sucesión más veloz de los cuadros y sugerían la idea de un ritmo. Por otra parte, esta sucesión tendía a romper el aislamiento de cada uno y a hacer surgir la idea de una continuidad, con los personajes pasando de uno a otro. Por último, y sobre todo, se puso de manifiesto que era necesario hacer entrar a los protagonistas por el lado derecho si se les hacía salir por el lado izquierdo en el cuadro anterior, so pena de dar la impresión de que volvían sobre sus pasos. Surgió así la idea del RACCORD DE DIRECCIÓN, uno de los fundamentos de la planificación y del montaje.

1. Marcel Martin, *Le Langage cinématographique*, nueva edición, París, Les Éditions du Cerf, 2001, pág. 153.



Asalto y robo de un tren (The Great Train Robbery, 1903), de Edwin S. Porter. El plano corto del bandido (George Barnes) disparando sobre los espectadores no encajaba en el universo del cuadro. Primer ejemplo de montaje aleatorio: se pidió a los explotadores que lo incorporaran o bien al principio o bien al final de la película.

El nacimiento de una nación (The Birth of a Nation, 1915), de David W. Griffith: la puerta facilita la transición de un plano a otro.

Las intuiciones de D. W. Griffith (Estados Unidos, 1908-1916)

En el principio fue Griffith

Primer gran maestro del cine americano, David Wark Griffith no fue, hablando en propiedad, el «inventor» del montaje, sino más bien un lúcido experimentador de la narración cinematográfica que no dejó de innovar en los incontables cortos de ficción que rodó para la Biograph entre 1908 y 1913. Griffith se mantuvo fiel al cuadro en la medida en que siguió contemplando la acción desde un mismo lado, respetando la «cuarta pared» teatral; pero rompió con la tradición del gran marco escénico acercándose a los intérpretes, encuadrados a la altura de las rodillas en (según la expresión francesa) *plano americano*.

Griffith se esforzó en hacer el cuadro más familiar, más realista, en romper su aislamiento, en hacerlo circular junto a otros, próximos o alejados de él.

A través de la puerta

Todo empezó con una historia de puertas. Un personaje abre una puerta al final de un primer cuadro y apunta una salida por esa puerta: entonces la cámara «salta» a un nuevo decorado, mientras vemos a ese mismo personaje penetrando en el segundo cuadro y cerrando la puerta tras de sí. Ese «a través de la puerta» fue el verdadero «a través del espejo» que propició la transición entre el modo de representación primitivo y el «modo de representación institucional», como lo denominó el historiador y teórico Noël Burch.[2] Mediante ese RACCORD y observando ciertas precauciones (misma dirección del desplazamiento y similitud del movimiento), la apertura y el cierre de la puerta establecen una continuidad temporal (el encadenamiento de la acción sugiere un tiempo continuo) y, a la vez, una continuidad espacial (el espectador percibe que los dos espacios de la representación son contiguos, sólo los separa la puerta).

La estructuración del espacio y el tiempo

En *The Lonely Villa* (1909), una madre y sus hijas son víctimas del ataque de unos malhechores. Antes de que llegue el amo de la casa en su auxilio, tratan de ganar tiempo retirándose de habitación en habitación y atrincherándose en cada una de ellas. El paso de una estancia a otra dibuja, para el espectador, la geografía de un lugar visiblemente imaginario, ya que está compuesto en el artificio del estudio, sin duda decorado a decorado. La unión de las imágenes en movimiento no sólo establece una continuidad entre ellas, sino que genera un espacio-tiempo arbitrario, el espacio del filme. En contrapartida, cada

2. Noël Burch, *La Lucarne de l'infini, naissance du langage cinématographique*, París, Nathan-Université, 1991 (trad. cast.: *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987).

uno de los cuadros pierde algo de su autonomía, de su estatuto. El cuadro empieza a aparecer como la pieza de un puzzle, como un PLANO.

La estructuración del relato

El otro gran avance aportado por Griffith se refería a las estructuras narrativas. En *Salvada por el teléfono* (The Lonedale Operator, 1911), una joven telegrafista, prisionera de un grupo de bandidos, emplea su instrumento de trabajo para pedir ayuda a su enamorado. El núcleo del filme lo constituyen una sucesión de cuadros que presentan alternativamente a la joven amenazada y a la locomotora que se precipita en su auxilio en una prefiguración del MONTAJE ALTERNO y, de manera más general, del suspense. *A Corner in Wheat* (1909) da un ejemplo de MONTAJE PARALELO oponiendo los cuadros por contraste: el lujo escandaloso de una recepción ofrecida por el especulador en grano; la miseria de los infelices hambrientos por culpa del alza del precio del trigo que hacen cola en la panadería. La riqueza de los cuadros ya no es sólo la de su contenido individual. Aquello que los diversifica u opone participa en idéntica medida de la expresión.

La belleza de la actriz y la «invención» del primer plano

Una aportación atribuida a Griffith –aunque una búsqueda más exhaustiva probablemente revelaría a otro precursor– fue el desterrar una de las restricciones del cuadro aproximándose a los intérpretes para captarlos en plano corto o primer plano. «La leyenda quiere que Griffith se conmoviera tanto por la belleza de una actriz mientras rodaba una de sus películas, que ordenó filmar de nuevo, de muy cerca, el instante que lo había emocionado, tratando de intercalarlo en su lugar e inventando así el primer plano», escribe André Malraux.[3] «La anécdota es un buen ejemplo del camino emprendido por uno de los máximos talentos del cine primitivo, del modo en que buscó no tanto influir en el actor (modificando su interpretación, por ejemplo) como modificar su relación con el espectador (aumentando la dimensión de su rostro). Asimismo, resalta un hecho que conocemos pero que a veces olvidamos: décadas después de que los fotógrafos más mediocres hubieran adquirido el hábito de fotografiar a sus modelos "de cuerpo entero", de medio cuerpo o aislando su rostro, el atreverse a registrar a un personaje de medio cuerpo resultó decisivo para el cine.» Estos primeros planos, filmados en el mismo eje que el cuadro, eran comparables a la visión con unos gemelos en el teatro. Primero fueron piezas añadidas que duplicaban la acción. Su integración en la continuidad del filme supuso la adopción de nuevos hábitos, una modificación en la mirada del espectador.

3. André Malraux, Esquisse d'une psychologie du cinéma, París, Gallimard, 1946.

The Silent Stranger (1915), de William Hart y Cecil Smith bajo la supervisión de Thomas H. Ince. El cuadro revisado por los americanos: la cámara conserva una posición frontal pero se acerca a los intérpretes encuadrados (con bastante holgura) en «plano americano», según la expresión francesa de la época.

Dos películas-faro

Griffith aprovechó los frutos de éstas y otras investigaciones para las dos «superproducciones» que él mismo produjo. Primero fue *El nacimiento de una nación* (The Birth of a Nation, 1915): «He aquí el filme que en la historia del cine hace surgir, se diría que de la nada, el cine moderno», proclamó Henri Langlois.[4] Esta evocación de la guerra de Secesión conjuga con tumultuosa generosidad los materiales de una nueva escritura cinematográfica previamente experimentados (el escalonamiento de planos del plano de conjunto al primer plano, la creación de un espacio espacio-temporal, el montaje alterno y el montaje paralelo, el suspense, el ritmo) y pone de relieve «la noción que es la marca esencial del Séptimo Arte: el montaje».[5] Posteriormente, *Intolerancia* (Intolerance, 1916): este «combate del amor a través de las épocas» desarrolla cuatro historias situadas en cuatro eras distintas, las entremezcla y las pone en paralelo con una audacia asombrosa (y a veces desconcertante). Por vez primera una película se construía alrededor de una idea y no de la simple exposición de un hecho o de la clásica narración.

Griffith practicó, no sin resistencias, otras técnicas que constituyen otros tantos importantes mecanismos del futuro montaje, en especial el RACCORD DE MIRADA, donde la mirada que aparece en una imagen conlleva la imagen siguiente, la de lo mirado. Este tipo de *raccord* contradecía su fidelidad al cuadro, figura central de su arte como subrayan varios comentarios recientes. «En la época de Griffith, de las primeras películas, de *Las dos huerfanitas* pero también de *El nacimiento de una nación*, *Intolerancia*... no hay cuarta pared», anota Eric Rohmer.[6] «Siempre está la idea de la escena, hay primeros planos pero sin raccord. Entonces los *raccords* no interesaban realmente. Esa especie de ascesis, de minimalismo, es muy hermosa.» Lo confirma y explica

4. Henri Langlois, *300 années de cinématographie, 60 ans de cinéma*, catálogo de la exposición del Musée d'Art Moderne, París, Cinémathèque française / FIAF, 1955, sin paginar.
5. Op. cit.
6. Entrevista a Eric Rohmer, «Je voulais que la réalité devienne tableau», *Cahiers du cinéma*, nº 559, julio-agosto de 2001, pág. 57.

The Silent Stranger (1915, véase la pág. 19). Ince retomó los descubrimientos de Griffith y los aplicó con la máxima economía. Para aproximarse a sus personajes, empleó el *raccord* de eje (al menos en un eje paralelo al eje inicial).

Thérèse Giraud:[7] «Si Griffith es quien "inventa" el montaje como escritura narrativa, el montaje todavía no preside la elaboración de los planos, es decir, la planificación. Incluso *El nacimiento de una nación* rebosa de lo que hoy llamaríamos falsos *raccords* (de miradas, de eje, de luz) porque los planos no se filmaron en función de su *raccord* invisible. Todo lo contrario, en su mayoría estaban compuestos, e incluso sutilmente compuestos, como cuadros autónomos».

El dinamismo y la inventiva de *El nacimiento de una nación* e *Intolerancia*, su excepcionalidad, marcaron los auténticos inicios del cine americano. La influencia de estas películas, el lugar que concedieron a la nueva noción del montaje, tuvieron una no menos importante repercusión en un plano mundial: Carl Dreyer en Dinamarca, Abel Gance en Francia, le reconocieron su deuda. En cuanto a los jóvenes cineastas de la nueva Unión Soviética, quedaron literalmente deslumbrados.

7. Thérèse Giraud, *Cinéma et technologie*, París, PUF, 2001, pág. 132.

Erich von Stroheim en la mesa de montaje: «La verdadera técnica viene naturalmente; debe aplicarse a la acción».

Capítulo 2

Las imágenes entre sí

Los soviéticos y el arma del montaje (Rusia, años 20)

La primacía del montaje

Los cineastas soviéticos reivindicaban una «revolución en el arte» paralela a la revolución política y social recién estrenada en su país. Varios movimientos de vanguardia se desarrollaron en torno al poeta Mayakovski, jefe de filas de una corriente futurista. Para estos jóvenes revolucionarios, el no va más de la modernidad era, curiosamente, el «modelo americano», con su culto a la máquina y la velocidad, con sus ritmos frenéticos, con su cine cómico, con sus «seriales»... y, sobre todo, con ese medio de expresión absolutamente nuevo: el MONTAJE.

Cine-ojo (Kinoglaz, 1924), de Dziga Vertov. Montador de actualidades desde 1918, Vertov rechazaba con vehemencia los artificios de la ficción para aferrarse a «la vida [captada] de improviso». Estamos en un amasadero; los empleados preparan la masa de pan antes de meterla en el horno.

Griffith era un pragmático que inventó movido por el deseo primordial de contar una historia. Los nuevos cineastas soviéticos, en cambio, eran teóricos. Todo les inducía a inventar: el espíritu vanguardista, que nada ama con mayor pasión que los manifiestos, el compromiso revolucionario ansioso de justificación, e incluso la carestía de película que afectaba entonces al país y que obligaba a dar vueltas y vueltas a las ideas antes de empezar a darle vueltas a la manivela. También sorprende comprobar que, más allá de unas pocas divergencias inevitables, todos los textos teóricos estaban de acuerdo en celebrar, no sin ocasionales excesos, lo que consideraban la «clave en la guerra» del lenguaje cinematográfico: el montaje.

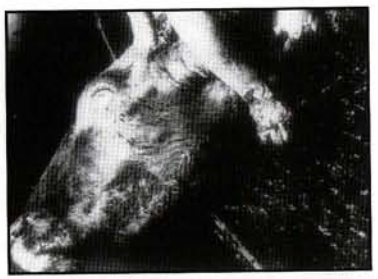
La multiplicación del punto de vista

«La presentación teatral es, de todas las presentaciones de una escena, la menos ventajosa, la menos económica», afirmaba Dziga Vertov en su manifiesto *La revolución de los Kinoks* (1923). El futuro autor de *El hombre de la cámara* (Chelovek s kinoapparatom, 1929) reemplazaba la unidad del cuadro (o de la «vista») por la ubicuidad del «cine-ojo»; al «proceso pictórico» fijo le oponía la multiplicación del punto de vista: «Yo impongo al espectador que vea tal o cual fenómeno visual del modo que me parece más ventajoso. El ojo se somete a la voluntad de la cámara, es dirigido por ella en los movimientos consecutivos de la acción». Poniendo como ejemplo la filmación de un combate de boxeo o de un espectáculo de ballet, Vertov subrayaba que no se puede reproducir el punto de vista del espectador que asiste «en directo» a esos espectáculos. «El sistema de movimientos consecutivos exige una filmación de los bailarines o boxeadores que exponga sus procedimientos en el orden de su sucesión y organización, *obligando* al ojo del espectador a desplazarse por esta serie de detalles que es preciso ver. *La cámara conduce los ojos del cine-espectador* de las manos a los pies, de los pies a los ojos y a todo lo demás, en el orden más ventajoso, y organiza los detalles en un estudio de montaje bajo reglas estrictas.»[1] El rodaje consistía en acumular PLANOS fotografiados bajo diferentes ángulos. A continuación el montaje orquestaba ese material buscando un orden, unos empalmes y unos puntos de corte. La sucesión de planos proporcionaba el sentido del filme e imponía al espectador el discurso del realizador.

La unificación de puntos de vista

En el marco de sus actividades docentes, el cineasta Lev Kulechov se entregó a cierto número de experiencias sobre el montaje que dejaron huella, si no en las cinematecas, sí en los espíritus. Más adelante evocaremos la más famosa, la del «efecto K» (véase la pág. 66). La más interesante fue para él «la creación de una mujer que nunca existió. Realicé esta experiencia con mis alumnos. Rodé la escena de una mujer arreglándose: se peinaba, se maquillaba, se ponía las medias,

1. En Georges Sadoul, *Dziga Vertov*, París, Éditions Champ Libre, 1971, págs. 74 y 75.

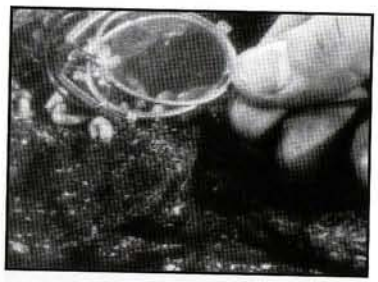


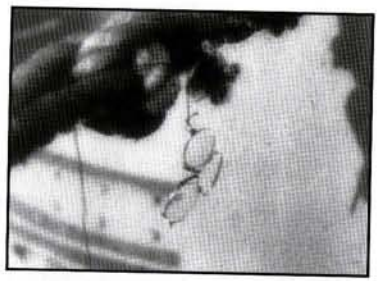
La huelga (Stacka, 1925), de S. M. Eisenstein. El «montaje de atracciones»: el atrevimiento de comparar la sangre de los hombres con la de las bestias (véase la pág. 28).

los zapatos, un vestido... Y he aquí que yo filmaba el rostro, la cabeza, el pelo, las manos, las piernas, los pies de mujeres distintas, pero los montaba como si se tratara de una sola y, gracias al montaje, conseguía crear una mujer que no existía en la realidad, y que sin embargo existía realmente en el cine».[2] Como el viejo doctor Frankenstein, el cineasta reconstruía el cuerpo de una mujer –inducción del cuerpo del filme– a partir de fragmentos inconexos...

Este experimento no es tan fútil como pudiera parecer a primera vista. Si el montaje puede reconstruir un sujeto partiendo de planos de éste desmembrados por la planificación, también puede crear un sujeto compuesto juntando planos heteróclitos (hace falta, no obstante, que un mínimo de indicios favorezca la unión enmascarando el artificio: así, los planos deben constituir RACCORD, es decir, presentar puntos en común). El experimento ha tenido desde entonces incontables aplicaciones en el cine de ficción: tal personaje pianista aparece con el rostro de un actor célebre, pero son las manos de un virtuoso las que vemos correr sobre las teclas del piano; una actriz se niega a revelar un detalle de su anatomía y es su doble quien se desvela en su lugar. Hasta un autor tan escrupuloso como Bresson se libró a estos juegos de ilusionismo al prestar sus manos y su escritura al cura de Ambricourt (*Diario de un cura rural* [Journal d'un curé de campagne, 1951]).

2. Lev Kulechov, en Luda y Jean Schnitzer, Marcel Martin, *Le Cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*, París, Les Editeurs français reunis, 1966, págs. 66 y 67.





El acorazado Potemkin (Bronosenets Potemkin, 1925), de S. M. Eisenstein. Historia de unos anteojos: primero arrogantes, luego insignificantes (véase la pág. 30).

Eisenstein y el «montaje de atracciones»

Personalidad dominante del cine soviético, teórico prolijo, Serguei M. Eisenstein consagró buena parte de su obra a celebrar las virtudes del montaje. Los pormenores de su pensamiento, evolutivo en este dominio, no pueden condensarse en unas pocas líneas, pero su esencia parte de esta sencilla idea: «La yuxtaposición de dos fragmentos de película se parece más a su *producto* que a su suma. Se asemeja al producto y no a la suma en cuanto el *resultado de la yuxtaposición* difiere siempre *cualitativamente* [...] de cada uno de los componentes tomados por separado».[3]

En sus primeros largometrajes, Eisenstein aspiraba a «moldear» al público mediante lo que él llamaba «cine-puño». Adaptó para la pantalla el procedimiento del «montaje de atracciones» que había experimentado en teatro bajo el influjo de su maestro Meyerhold y en el marco de sus espectáculos «agit-prop». Quería desencadenar una violenta emoción en el espectador uniendo imágenes poderosas, *a priori* sin vínculo contextual, sin relación narrativa.

3. Serguei Eisenstein, *Réflexions d'un cinéaste*, Moscú, Éditions en langues étrangères, 1958, pág. 69.

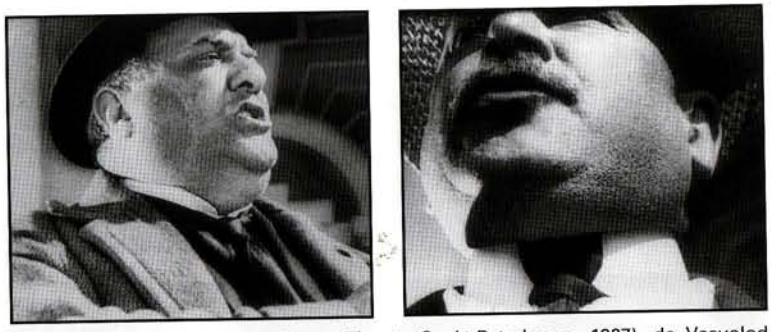
En *La huelga* (Stacka, 1925), las imágenes de la represión zarista contra los huelguistas de una metalúrgica se yuxtaponían a las de los animales desollados en un matadero; ningún vínculo, ni geográfico ni narrativo, enlazaba las dos acciones. En *Octubre* (Oktiabr, 1927), la verbosidad de los discursos mencheviques se entreveraba con primeros planos de manos de arpistas subrayando la vanidad y el carácter falsamente tranquilizador de los argumentos formulados, sin que la presencia insólita de tales instrumentos e instrumentistas se viera justificada en modo alguno. Hace cincuenta años, estas demostraciones de fuerza por parte del todopoderoso realizador-montador que «transgreden lo real para reducirlo a una figura de retórica vaciada de su contenido vivo»[4] fueron muy comentadas. Pero algunas figuras de estilo denostadas a veces protagonizan inesperados retornos. El montaje contemporáneo no deja, en contextos por supuesto muy distintos, de reivindicar esas formas durante largo tiempo consideradas burdas o caducas: breves «imágenes mentales» insertadas en la continuidad del relato (véase *El resplandor* [The Shining, 1980], de Stanley Kubrick) o COLLAGES a la manera de Jean-Luc Godard...

Potemkin, apogeo del montaje eisensteiniano

Sin abandonar del todo el principio del «montaje de atracciones», el autor de *El acorazado Potemkin* (1925) refinó su forma. En las obras de Eisenstein, el ensamblaje de dos planos evocaba más una «colisión» que esa unión por lo general buscada en el filme narrativo tradicional. La idea nacía del choque: «Si el montaje ha de compararse con algo, las sucesivas colisiones de una serie de planos pueden compararse con una serie de explosiones en un motor de automóvil o de tractor. Como éstas, imprimen movimiento a la máquina, el dinamismo del montaje impulsa al filme y lo conduce a su horizonte expresivo».[5]

4. Jean Mitry, *S.M. Eisenstein*, París, Éditions Universitaires, 1955, pág. 48.
5. Serguei Eisenstein, *Film Form*, Nueva York, Meridian Books, edición de 1957, pág. 38.

El acorazado Potemkin (1925), de S. M. Eisenstein. A bordo del acorazado, los marineros lavan los platos. Uno de ellos, en un arrebato de ira, rompe uno con la inscripción: «Dánosle hoy...». El gesto descompuesto en varios planos muy breves anuncia el *fast cut* contemporáneo.



El fin de San Petersburgo (Konets Sankt-Peterburga, 1927), de Vsevolod Pudovkin. El uso intensivo del primer plano –una imagen de contenido simple, fácil de leer– permite al cineasta controlar su discurso y dirigir de cerca al espectador.

Eisenstein manejaba con elocuencia un principio, el *detalle por el todo*, y un procedimiento, el *primer plano*. Al inicio de *El acorazado Potemkin*, el primer plano de la carne podrida y agusanada sobre la que se posan los anteojos del médico jefe es una clara inducción de la situación política: la «atracción» halla aquí toda su justificación al verse integrada en el marco de la acción. Poco después, en plena insurrección de los marineros, vemos esos mismos anteojos colgados de un cordaje, balanceándose, y esa simple imagen un tanto burlona es una persuasiva elipsis para dar a entender que al médico jefe lo han arrojado por la borda. En cuanto a la universalmente célebre escena de las escaleras de Odessa (véase la pág. 70), constituye una especie de manifiesto del montaje eisensteiniano que coordina todos los mecanismos de la emoción hasta hacer nacer la «idea», la necesidad de la revuelta.

La otra aportación de Eisenstein que todavía hoy lo sitúa en la vanguardia reside en la libertad con la que trataba sus *raccords*: un soldado levanta su sable (inicio del gesto), un rostro de mujer desgarrado por un tajo sangrante (resultado de ese gesto); un marinero enfurecido levanta varias veces un plato para romperlo (la repetición del gesto por el desdoblamiento de planos inyecta un sorprendente vigor a la

escena). En Eisenstein el montaje no busca justificación realista de ninguna clase: se basa en una poderosa y áspera voluntad de expresión. «Una película de Eisenstein se asemeja a un grito, una de Pudovkin evoca un canto», como dijo con acierto Léon Moussinac.[6]

El montaje de los filmes soviéticos en la era del cine mudo

Autor de varios clásicos del mudo, Vsevolod Pudovkin publicó en 1926 *La técnica del filme*.[7] Este tratado es un compendio tanto de sus investigaciones y trabajos como de los de sus compatriotas, quienes, retomando la herencia de Griffith, la radicalizaron, la perfeccionaron, la sistematizaron y la adaptaron a sus inquietudes. Pudovkin fijó de este modo algunos conceptos y principios cuyo valor es el de ser un reflejo del montaje tal y como lo concibieron y practicaron los soviéticos en la época muda: fragmentación de la escena, libertad de ángulos y distancias, creación de un espacio y de una temporalidad fílmicos, dirección del espectador. Más adelante lo describiremos a grandes rasgos (véase la pág. 72).

Lo que son las cosas: el tratado de Pudovkin, traducido al inglés,[8] se convirtió en «texto de referencia para los realizadores anglosajones».[9] Las investigaciones tan comprometidas y «formalistas» de los realizadores soviéticos contribuyeron así a formar la reflexión y la práctica –política y artísticamente mucho más moderadas– de los realizadores americanos y británicos. Asimismo, contribuyeron a instaurar, primero en los Estados Unidos y después en el mundo entero, los grandes principios de la planificación y el montaje clásicos, fundamentos del nuevo modo de representación de las imágenes fotográficas animadas. No cabe duda de que existió un eje Hollywood-Moscú-Hollywood.

6. Léon Moussinac, *Le Cinéma Soviétique*, París, N.R.F./Gallimard, 1928, pág. 161.
7. Vsevolod Pudovkin, *Kinoregisseur i kinomaterial, Kinopetchat'*, Moscú, 1926.
8. *Pudovkin on Film Technique*, Londres, Victor Gollancz, 1929. Reeditado en *Film Technique and Film Acting*, Nueva York, Lear, 1949; nuestra edición: Nueva York, Grove Press, 1970.
9. Jacques Aumont y Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, París, Nathan, 2001, pág. 145.

Napoleón (Napoléon, 1927), de Abel Gance. El no va más del montaje corto: un plano, un fotograma.

¿Medio de expresión o instrumento narrativo? (Francia, 1918-1928)

Gance y «la música de las imágenes»

El primer cineasta francés en aprovechar las lecciones de Griffith fue Abel Gance. Talento solitario, Gance había tenido ocasión de descubrir *El nacimiento de una nación* con ocasión de un viaje a Londres en 1915 (la película estaba entonces prohibida en Francia). *La Dixième Symphonie*, estrenada pocos días antes de la firma del armisticio de 1918, marcó en Francia una ruptura con el modo de representación primitivo. Este sombrío drama burgués abría el camino para el cine moderno. Una sutil planificación jugaba con un amplio espectro de planos y una a menudo muy expresiva colocación de los intérpretes. Un montaje hábil, trabajado y fluido rompía con la mediocre escritura de las películas francesas. Como siempre en Gance, el gongorismo de la inspiración iba aparejado con la perfección de la ejecución: el montaje alternaba la brusquedad de los cortes, las elipsis, los *raccords* de movimiento y los cruces de miradas con una atrevida miscelánea de imágenes que aspiraba a evocar correspondencias musicales.

Como en Griffith, sin embargo, la influencia del cuadro seguía marcando la película, como sucedería en sus principales obras mudas (*Yo acuso* [J'accuse, 1919]; *La rueda* [La Roue, 1922]; *Napoleón* [Napoleón, 1927]), e incluso dejó rastros de arcaísmo en sus películas sonoras. Aunque el cineasta recurriera a abundantes variaciones de tamaños de plano, el ángulo de la cámara sólo se alejaba a regañadientes de la mirada «a la altura del hombre» y de la perpendicular respecto al decorado.

El montaje corto

Por otra parte, Gance fue el renovador de una técnica también inspirada en Griffith: el MONTAJE ACELERADO. En *La rueda*, Sisif (sic), enloquecido por su pasión amo-

rosa, pone su locomotora a toda velocidad. La escena está tratada mediante una serie de planos que se repiten sucesivamente: tomas desde la cabina del conductor, planos medios de Sisif y su maquinista; primeros planos de ruedas y bielas en acción, planos de raíles desfilando, planos de la chimenea escupiendo humo, primeros planos del taquímetro... «Tras un primer montaje en planos largos y variados, la sensación de aceleración del movimiento se obtuvo gracias a la progresiva reducción del número de planos analíticos, y luego su orquestación armónica en una duración cada vez menor, hasta el momento en que el maquinista Mâchefer, finalmente consciente del peligro, reduce el vapor. Entonces, como una respiración que vuelve a la normalidad, los planos se alargan, ralentizan su movimiento y se produce la llegada, serena, majestuosa.»[10] Esta secuencia del «tren desbocado» anunciaba espectacularmente las posibilidades del montaje. Causó gran impresión en el público y entusiasmó a los jóvenes cineastas franceses como Germaine Dulac: «Movimiento de ojos, de ruedas, de paisajes, negras, blancas, corcheas, combinación de orquestación visual: ¡el cine! Drama quizá, pero drama concebido con absoluta originalidad, lejos de las leyes que rigen la escena y la literatura».[11] La secuencia de MONTAJE RÁPIDO fue a partir de entonces ejercicio obligado para todo joven cineasta con ambiciones ¡setenta y cinco años antes de erigirse en una de las figuras predilectas del clip y del cine de acción! En cuanto a Abel Gance, llevó la experiencia hasta su límite en la secuencia del canto de *La Marsellesa* en el Club des Cordeliers de su *Napoleón* (1927): en el *clímax* de este MONTAJE CORTO, ¡cada plano se reducía a un solo fotograma!

Jean Epstein y el montaje en libertad

Discípulo de Abel Gance, Jean Epstein fue el cineasta (y teórico) que, siguiendo a su maestro, pero de manera aún más radical, impuso en Francia

10. Roger Icart, *Abel Gance*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, pág. 142.
11. Germaine Dulac, conferencia del 7 de diciembre de 1924, citada por Roger Icart, *op. cit.*, pág. 142.

Coeur fidèle (1923), de Jean Epstein. «El montaje rápido arrastra vertiginosamente al espectador al torbellino de la feria» (Henri Langlois).

las nociones nuevas de planificación y montaje. En *L'Auberge rouge* (1923) y *Coeur fidèle* (1923), su trabajo sobre la escala de planos, y en concreto sobre los primeros planos, es notable. El cineasta observa con gran libertad los seres y las cosas desde los ángulos más variados y lejos de las imposiciones de la mirada humana. Sus primeros planos de objetos y materias desprenden una impresionante fotogenia. «El objetivo se mete en todas partes», admiraba René Clair,[12] «gira en torno a los objetos y los seres, busca la imagen expresiva, la sorpresa del ángulo de visión. Esta exploración de los aspectos del mundo es apasionante.» El interés de estas investigaciones reside en su ausencia de gratuidad. En *Coeur fidèle*, la cámara no es un testigo inerte: participa estrechamente de la acción y expresa los estados de ánimo de los personajes. La célebre escena de la feria, tratada claro está

12. René Clair, a propósito de *Coeur fidèle*, en *Théâtre et Comoedia illustré*, 1 de febrero de 1924, citado en Pierre Leprohon, *Jean Epstein*, París, Seghers, 1964, pág. 160.

en montaje rápido, entrelaza con virtuosismo motivos y temas visuales que expresan, con una autenticidad popular harto inusual en las pantallas de la época, el vértigo de la joven protagonista.

Planificación y montaje en la producción estándar

A los directores sin otra ambición que la comercial semejantes sutilezas no les quitaban el sueño. La mayor parte de la producción francesa echaba mano de una planificación elemental y de un montaje reducido a su función narrativa utilitaria. En un primer momento, cada escena se rodaba íntegramente colocando «la cámara frente al decorado, a la distancia deseada para que su campo incluya a todos los actores»[13] alineados como en una «hilera de cebollas», esto es, siguiendo la forma del cuadro. En segundo lugar se rodaban los «primeros planos»: el operador acercaba su cámara a los personajes principales para tomarlos «en busto, es decir, con la fisonomía muy aumentada».[14] El ángulo de toma era idéntico o paralelo al del eje principal, es decir, perpendicular al decorado. El montaje consistía luego en elegir los elementos próximos o alejados que mejor expresen los distintos momentos de la escena.

En el caso de una conversación entre dos personajes filmada en planos cortos, todavía no existía la oposición de dos ángulos como en lo que posteriormente será el clásico PLANO-CONTRAPLANO, sino dos ejes paralelos y dos campos contiguos, algo así como un PLANO CONTRA PLANO. Los intérpretes se presentaban de perfil y dirigían su mirada en total lateralidad, el uno hacia la derecha, el otro hacia la izquierda (véase la página 74, ángulos 1 y 1A).

¿Quién hace qué?

El oficio de montador, en el sentido en que se entiende hoy de *oficio de creación*, nació bastante tarde y no apareció realmente, al menos en Francia,[15] hasta el cine sonoro. En el período mudo, los montadores (casi siempre montadoras) fueron obreros (obreras) sin iniciativa que encolaban «siguiendo las marcas» o trabajaban según las indicaciones de un «código». El trabajo «creador» lo efectuaba el propio realizador (Raymond Bernard, René Clair, Jean Epstein, Jacques Feyder, Abel Gance, Jean Grémillon), o, caso frecuente, el operador (Maurice Champreux para Feuillade) o bien el ayudante de realización (André Cerf en algunos Renoirs) o un colaborador externo al filme (Jean-Louis Bouquet para Fescourt). El trabajo también incluía la responsabilidad de la redac-

13. Jacques Faure, «Comment on tourne un film au studio», en *L'Entretien et l'exploitation au cinéma*, París, Éditions de Sciences et voyages, s.d. (1974), pág. 67.
14. *Op. cit.*, pág. 68.

Gardiens de phare (1929) de Jean Grémillon. El montaje, muy lírico, dota al filme de un carácter casi musical.

15. Como veremos, no pasó lo mismo en los Estados Unidos. En Francia se citan los nombres de Marguerite Beaugé para los filmes mudos de Abel Gance o de «Madame Oswald» para *Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Dreyer (1928). Habida cuenta de la fuerte personalidad de ambos cineastas, todo parece indicar que estas damas fueron, en el mejor de los casos, asistentes, y, en el peor, simples ejecutantes del acto de encolar el positivo...

ción y colocación de los «cartones» (los intertítulos). Recordemos que en Gran Bretaña Alfred Hitchcock empezó su carrera ejerciendo esta actividad. Este trabajo de edición (que justifica el término inglés *editing*) se efectuaba en las condiciones más rudimentarias (véase la pág. 74).

Hollywood fija las reglas (Estados Unidos, 1916-1928)

El poder en la punta de las tijeras

Los grandes estudios americanos nacieron en el momento en que la Primera Guerra Mundial desgarraba Europa. Su objetivo era organizar el trabajo para controlarlo mejor. La gloria de un realizador (*director*)[a] como Griffith incomodaba a los nuevos amos. Más que soportar el riesgo de un a su juicio peligroso *director-system* con realizadores a quienes consideraban una carga, imprevisibles y derrochadores, prefirieron promocionar a los actores (*stars*), más manipulables según ellos, e imponer el *star-system*. De esta manera, se impuso una división del trabajo en la fabricación de las películas: preparación, realización, acabado, donde cada etapa tenía unos límites estrictos que aseguraban el dominio del conjunto. Las productoras trataron de restringir el papel del realizador a la «puesta en escena» e incluso a la mera dirección de actores. El puesto de montador, en un principio, se creó para asegurar el control de los productores sobre la última etapa de la fabricación del filme. Es verdad que algunos realizadores se acabaron ganando la fidelidad de sus montadores o montadoras: Anne Bauchens, después de haber trabajado con Thomas H. Ince desde 1916 en la Triangle, montó las películas mudas de Cecil B. DeMille en la Paramount. Pero la mayoría de los montadores fueron las manos, armadas con tijeras, enviadas por los estudios para imponer su ley, la de un *final cut* inapelable.[16] Los avatares

a. En inglés en el original (N. del t.)

16. El *final cut* es el «corte final» que simboliza la autoridad suprema sobre el montaje.

Avaricia (Greed, 1925), de Erich von Stroheim. Boda de Mac Teague y Trina Sieppe. Detrás del cura, por la ventana (cuadro dentro del cuadro), se observa el lento desfilar de un cortejo fúnebre. La ironía de Stroheim se expresa en un montaje dentro de la imagen, muy adelantado a su tiempo, que sustituye eficazmente el tradicional montaje alterno tal y como lo practicaban Griffith o Eisenstein.

sufridos por las películas de Erich von Stroheim durante los años veinte son una muestra elocuente de ello, a lo que debe añadirse la intervención de las tijeras de la censura, de no menos temible poder...

El montaje como realización de la planificación

Sólo once años separan el estreno de *Intolerancia* y las primeras voces de *El cantor de jazz* (The Jazz Singer, 1927). Los directores americanos siguieron los pasos de Griffith. Los mejores, al igual que Méliès en su época había sabido extraer todo el jugo al esquema arcaico del cuadro, sacaron un fértil partido de la economía de este medio de representación. Pero en vez de abandonarse a perezosas fórmulas de «puesta en

filme» (como las descritas a propósito de la producción estándar en Francia), llevaron a cabo un trabajo sutil privilegiando la planificación, que quedaba asegurada gracias al montaje. Testimonio de ello son cintas que, aun siendo todavía tributarias del cuadro revisado por Griffith, constituyen al mismo tiempo grandes logros: *Avaricia* (Greed, 1925), de Stroheim, *Amanecer* (Sunrise, 1927), de Murnau, *El viento* (The Wind, 1928), de Sjöström y las numerosas cintas cómicas de Mack Sennett, Harry Langdon, Buster Keaton y Charles Chaplin.

Los estudios no daban la espalda a aquellos progresos que permitían aportar sutileza al medio de expresión y facilitaban el desciframiento de la narración. La influencia de las investigaciones soviéticas en dichos esfuerzos fue innegable, aunque se canalizó en dirección opuesta: a los efectos intencionadamente provocadores de los primeros los americanos oponían una escritura de la máxima transparencia, mientras el montaje-choque con voluntad de colisión quedaba sustituido por una hábil planificación culminada en un montaje de la máxima invisibilidad.

A diferencia de los soviéticos, los americanos no rindieron culto al montaje: para ellos el montaje era más un instrumento narrativo que un procedimiento directamente expresivo o demostrativo. Así, moderaron notablemente el uso del montaje corto y del primer plano.[17] Pero invirtieron una innegable energía en camuflar la escritura tras el telón de la naturalidad, explorando intuitivamente y a fondo las sutilezas de la expresión visual. Así fue como entre 1920 y 1926 se forjó el *estilo clásico del montaje hollywoodiense* que durante largo tiempo constituyó un modelo casi universal del que a continuación ofrecemos los grandes principios y las (escasas) reglas.

17. En su obra *Film Style and Technology: History and Analysis* (Londres, Starword, 1983 y 1992), Barry Salt ofrece indicaciones reveladoras sobre los promedios de duración de los planos («Average Shot Length» o «A.S.L.»): de 1912 a 1917, 9,6 seg. en los Estados Unidos, 15 seg. en Europa; de 1918 a 1923, 6,5 seg. en Estados Unidos, 8,6 seg. en Europa. El promedio de duración de los planos de *El acorazado Potemkin* de Eisenstein es de ¡3 seg.!

El juego con el tiempo

La planificación y el montaje definen los PLANOS (sucesión continua de fotogramas obtenidos en una sola toma y situados entre dos cortes) que se unen entre sí para constituir conjuntos definidos por una acción unitaria: la ESCENA (marcada por la continuidad espacio-temporal) y la SECUENCIA (que comporta elipsis). Montar un filme equivale a organizar el tiempo jugando con la elasticidad de las relaciones entre el tiempo real en el rodaje, el tiempo representado en la película y el tiempo experimentado por el espectador. El tiempo del filme se concibe durante la planificación y se determina en el montaje, que organiza la sucesión de planos y su relación: continuidad temporal o discontinuidad; elipsis breves o saltos importantes en el tiempo; juego con la cronología (vuelta atrás); fragmentación rápida de los planos, plano largo fijo o móvil; corte directo o efectos de unión. La temporalidad de la película se define a través de continuidades y rupturas. En los segmentos continuos, los planos sucesivos corresponden de manera bastante aproximada a los sucesivos movimientos de atención de la percepción habitual. Éstos quedan unidos por corte directo (o a veces por encadenados, como en el cine mudo) y emplean *raccords* de mirada o movimiento que suturan los distintos fragmentos.

Señalaremos que la continuidad temporal también puede acomodarse a la diversidad de escenarios (montaje alterno). Las rupturas en el tiempo van desde la simple elipsis, a menudo sugerida por el contexto narrativo, hasta duraciones más importantes significadas a través de un arsenal de medios: fundido a negro seguido de fundido de apertura, cortinilla, breve montaje rápido, rotación acelerada de las agujas de un reloj, un calendario que se deshoja. El cine mudo recurría con frecuencia a los socorridos intertítulos, humorísticamente denunciados por Luis Buñuel en los cinco rótulos de *Un perro andaluz* (Un chien andalou, 1929): «Érase una vez», «Ocho años después», «Hacia las tres de la madrugada», «Dieciséis años antes», «En primavera»...

La cuestión esencial del ritmo no se limita a la simple métrica. La longitud de un plano es un dato complejo que varía en función de un

El circo (The Circus, 1928), de Charlie Chaplin. Porque se negaba a practicar un montaje efectista, en ocasiones se ha pensado que a Chaplin no le interesaba la cuestión. Nada más lejos de la realidad: la vivacidad del tempo de esta película es un testimonio elocuente de ello.

importante número de factores: «tamaño» relativo, riqueza iconográfica y dramática, legibilidad, movimientos internos y externos... El ritmo cinematográfico se determina mediante un juego con la *duración experimentada*: por ejemplo, brevedad, lentitud con el propósito de provocar frustración o lasitud.

El juego con el espacio

En cine el espacio es un concepto tan ambiguo como el tiempo. Distinguiremos entre *el espacio a filmar*, el del decorado donde evoluciona el actor, *el espacio registrado por la cámara*, es decir, el encuadre, y *el espacio del filme*, el suscitado por la planificación-montaje con la sucesión de planos. El espacio del filme nació cuando el ángulo monodireccional del

cuadro fue sustituido por tomas captadas desde ángulos opuestos. Primero se tomó el eje contrario (180°) en una especie de *cuadro / contracuadro* que encontramos ejemplificado en los *westerns* de Thomas H. Ince o en *La Dixième Symphonie*, de Abel Gance. Pero los intercambios de mirada eran desagradablemente frontales y la sucesión de planos poco fluida. Más tarde, cuando al filmar una conversación se produjo un acercamiento a los protagonistas en ángulo respecto a una línea imaginaria constituida por su intercambio de miradas (la *eye-line*) para así destacar los ojos de un personaje y luego los del otro, se evidenció que el ángulo opuesto de 180° no aseguraba el cruce de miradas, porque los personajes parecían mirar en una misma dirección (véanse en la pág. 76, ángulos 2 y 2A). De ahí la aparición de una de las pocas «reglas» de la puesta en escena cinematográfica: en el rodaje de un PLANO-CONTRAPLANO es importante no franquear el *eje de mirada*. De manera más general, este principio también define los RACCORDS DE DIRECCIÓN: si filmamos a un personaje que atraviesa la imagen lateralmente de izquierda a derecha, un contracampo a 180° invertirá el sentido del desplazamiento y dará la sensación de que el personaje vuelve sobre sus pasos. Si procuramos no franquear la línea creada por dicho desplazamiento, estaremos respetando su dirección. Otra «regla» consiste en evitar cambios de ángulo demasiado reducidos (menos de 30°) al pasar de un plano a otro a una misma distancia, pues todo cambio que no sea lo bastante franco dará la impresión de ser un «salto».

Estas «reglas», elaboradas empíricamente a lo largo de los años veinte, no se recibieron en la época como mandamientos. Si un Lubitsch, muy atento a todas las formas de relación entre personajes, les prestó cierta atención, un Borzage, campeón de la diversidad de ángulos, les atribuyó poca importancia y sus películas mudas abundan en falsos *raccords* de miradas. De hecho, en Hollywood sólo se aplicaron verdaderamente con la llegada del sonoro.

Orson Welles en la mesa de montaje (1973): «El único momento en el que podemos ejercer control sobre una película es el montaje [...]. En la sala de montaje se fabrica toda la elocuencia del cine».

Capítulo 3

La alianza entre sonido e imagen

El montaje clásico (1929-1958)

El montaje y la llegada del cine sonoro

La llegada del sonoro, acogida con entusiasmo por los espectadores, no lo fue tanto por parte de los maestros de la pantalla. No sin razón, éstos temían un retorno a la perspectiva escénica y el fin de las investigaciones en el terreno de la planificación y el montaje.[1] Sus reticencias no estaban del todo infundadas. Muchos filmes mediocres se abandonaron a un superficial teatro

1. Barry Salt (véase la ref. en la nota de la pág. 40) precisa que la duración media de los planos a finales del mudo era de 5 seg. en los Estados Unidos (7 seg. en Europa). A inicios del sonoro (1928-1933) pasó a 10,8 seg. y volvió a descender a finales de los años treinta a 8,5 seg. (12 seg. en Europa). De 1940 a finales de los años ochenta, la duración media de los planos en las películas americanas varía dentro de una gama bastante estrecha: de 7 a 9,3 seg., salvo en el período 1952-1957, marcado por la moda del plano-secuencia: 11 seg.

filmado. En general, durante dos o tres décadas el diálogo pasó a ser el soporte demasiado exclusivo de la estructura fílmica, el vértice sobre el que se articulaba la planificación.

Dos películas, sin embargo, airearon las formidables posibilidades de la nueva alianza audio-visual. *En Aleluya* (Hallelujah, 1929), de King Vidor, el espectador es sumergido en un sublime baño sonoro donde los *blues* y los *spirituals* parecen nacer en estado de improvisación pura, provocando una intensa emoción. La proeza fue tanto más notable en cuanto los exteriores se habían filmado sin sonido directo por falta de aparato portátil y el montaje se llevó a cabo sin material adaptado (la *moviola* sonora no aparecería hasta el año siguiente).

El ángel azul (Der Blaue Engel, 1930), película alemana del norteamericano Josef von Sternberg, anticipa con inteligencia el uso expresivo del sonido (pese a la pobreza de los medios de grabación de la época). Estamos en el camerino de la fascinante Lola Lola (Marlene Dietrich); el juego de aperturas y cierres de la puerta deja oír intermitentemente la música del escenario y el ambiente de la sala sin que la imagen muestre ese detalle. Con Sternberg, los cineastas descubrían que el sonido no era un diálogo omnipotente guiando sincrónicamente a una imagen reducida al servilismo, sino que podía ser también un medio de expresión en igualdad de condiciones que los demás y sin entorpecerlos en lo más mínimo.

El sonido era el toque final en la cristalización del «modo de representación institucional», según expresión de Noël Burch.[2] Los principios espacio-temporales de la planificación-montaje, tal y como los evocamos al final del capítulo anterior, sólo han conocido variaciones relativamente menores desde entonces. La práctica del montaje sonoro (véase pág. 78) evolucionó más bien poco pese a la llegada del sonido magnético en los años cincuenta; no obstante, el montaje virtual sí la ha revolucionado desde finales de los noventa (véase pág. 92).

2. Véase la nota de la pág. 17.

La ronda (La Ronde, 1950), de Max Ophuls, con Anton Walbrook, el amo del juego. Cortar: Ophuls subraya con humor que el gesto definitivo del montador a veces coincide con el acto criminal del censor.

El oficio de montador

La complejidad artística cada vez mayor del montaje y sus correspondientes manipulaciones técnicas, la abundancia de material y las delicadas necesidades del sincronismo impusieron definitivamente la presencia de un colaborador especializado en estas cuestiones: el montador. En los Estados Unidos, el montador era el artífice de las tareas de acabado del filme bajo la supervisión directa del estudio salvo en los casos, entonces excepcionales, en los que el realizador era su propio productor y/o accedía a esa fórmula mágica que era el *final cut*, el derecho al montaje.

En Europa, en los proyectos más ambiciosos el jefe montador tenía el rango de un colaborador del realizador encargado de respetar sus de-

signios y situado directamente bajo su autoridad, según la fórmula todavía hoy vigente. Los conflictos con los poderes financieros, muy frecuentes cuando se aproximaba el momento del «corte final», quedaron parcialmente solventados en Francia con la ley sobre derechos de autor de 1957.

La transparencia del montaje clásico hollywoodiense

Desde mediados de los años treinta, el montaje clásico de Hollywood llegó a su apogeo hasta el punto de convertirse en modelo para las cinematografías de todo el mundo. Estrechamente *determinado por la planificación*, se basaba en unos pocos principios simples:

La forma narrativa tiende a la simplicidad: respeto de la continuidad, la linealidad y las tres unidades (acción, tiempo y lugar).

El desarrollo narrativo dicta la forma del filme.

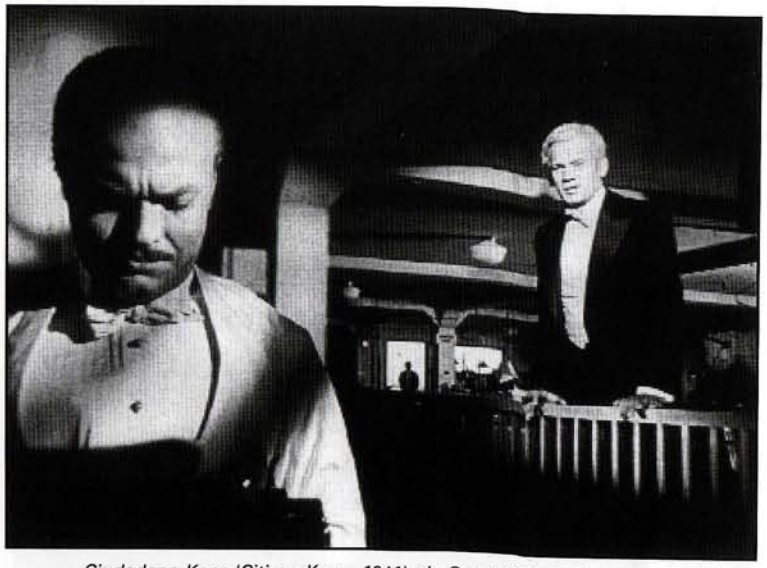
Los puntos de vista sucesivos de la planificación integran al espectador ofreciéndole la mejor visión posible de la acción.

Una puntuación simple (fundidos, encadenados, cortinillas) expresa el paso del tiempo.

El ambiente sonoro, los *raccords* (de movimiento, de mirada), el ping-pong de planos-contraplanos, dan la impresión de continuidad en la acción.

Como los demás medios de expresión, el montaje se esforzará por ser invisible.

Una de las pocas modalidades de montaje que renuncian a esta TRANSPARENCIA tan buscada es justamente lo que se denomina *montage* en el vocabulario técnico americano: un breve ensamblaje de planos muy cortos utilizados entre dos secuencias para expresar el paso del tiempo, una alucinación, el resumen parcial de una carrera (así, los *debuts* líricos de Suzan en *Ciudadano Kane*). Esta versión del montaje se sitúa, curiosamente, en la línea del montaje rápido de los rusos, de los franceses y de las películas de vanguardia...



Ciudadano Kane (Citizen Kane, 1941), de Orson Welles. Un bello ejemplo de plano-secuencia que juega con la profundidad de campo: la inmovilidad del plano, su duración, su elaboradísima construcción, la circulación de miradas, aportan una tensión superior a la que hubiera creado la planificación-montaje clásica.

El montaje clásico, cuestionado

No todas las películas americanas asumieron esta transparencia. El caso más famoso es el de *Ciudadano Kane*, de Orson Welles, rodada en 1939 y estrenada en 1941, que en ese contexto –y en muchos otros– apareció como una auténtica provocación. Además de recurrir a un montaje sembrado de ostensibles efectos y a una deslumbrante banda sonora, además de introducir planos inusualmente largos, su director dinamitaba la linealidad de la narración mediante una serie de saltos atrás en el tiempo. Al director que borra sus huellas buscando la invisibilidad, Welles le oponía una provocativa afirmación del AUTOR. Su película fue de esas, poquísimas, que hacen nacer otras películas.

Los largos planos de *Ciudadano Kane* se servían de la profundidad de campo para conseguir efectos gráficos y dramáticos como los de su contemporáneo William Wyler: a éstos se los denominaba PLANOS-SECUENCIA. Un trabajo muy elaborado del espacio y la luz los distinguía radicalmente de la superficialidad del cuadro. Otra forma de plano-secuencia era el plano largo en movimiento, generalmente realizado con una grúa o con *dolly*, tal y como lo practicó Otto Preminger desde *Laura* (1944), para seguir mejor a sus personajes y explorar el decorado en que se mueven. Este plano permitía evitar el montaje sin renunciar a la planificación (entendiendo planificación en su sentido amplio de organización espacial y no sólo en el de organización temporal). El éxito de este plano en movimiento durante los años cuarenta y cincuenta responde a varias razones: en primer lugar artísticas, ya que el paso de un encuadre a otro no se efectuaba por corte sino por un deslizamiento fluido, casi onírico, de la cámara; y también prosaicas, pues el realizador colocaba en mitad de un plano largo las escenas que él consideraba fundamentales y que, de este modo, escapaban a las tijeras del montador.

Este juego con la duración no podía dejar de suscitar el sueño de una película en un solo plano. Alfred Hitchcock aceptó el desafío con *La soga* (The Rope, 1948). Pero como la enorme cámara Technicolor no aceptaba más de 300 metros de película, es decir once minutos de autonomía como máximo, hizo falta, para el rodaje, dividir la acción continua de la película en once planos.[3] Como los aparatos de proyección de la época, montados de dos en dos, podían recibir bobinas de 600 metros, Hitchcock dispuso, dentro de cada una de las cinco bobinas de proyección, un *raccord* sobre la espalda de un personaje que momentáneamente tapaba la pantalla. Entre cada bobina, por el contrario, era imposible prever *raccord* alguno, pues la rápida degradación de los extremos de película muy pronto lo habría hecho imposible. La unión se hizo, pues, por simple plano-contraplano.

3. Hoy la cámara digital permite hacer realidad ese sueño del plano único. *Time Code* de Mike Figgis (Estados Unidos, 2000) lleva el «desafío» más lejos, hasta el extremo de presentar en *split screen* cuatro planos sincrónicos de una hora y media, a costa, es cierto, de numerosos tiempos muertos...

La soga (The Rope, 1948), de Alfred Hitchcock. Los largos planos-secuencia en movimiento intensifican la acción y refuerzan la sensación de *huis-clos*.

Si nos hemos extendido acerca de este experimento, es porque sus conclusiones son reveladoras: al contemplar hoy el filme, nos damos cuenta de que los *raccords* no pasan desapercibidos, ya que nuestra atención es atraída por el inusual ocultamiento del campo; en cambio, los modestos planos-contraplanos resultan casi invisibles, incluso para espectadores avisados; hasta tal punto hemos integrado ese juego con el espacio que tan difícil fue de poner en práctica... Hitchcock aprendió la lección y regresó a la planificación-montaje tradicional, que practicó con un arte consumado (véase pág. 86).

A principios de los cincuenta, el montaje también se vio amenazado por la pantalla ancha que, al decir de algunos comentaristas, debía llevar a un alargamiento de los planos, algo que nunca se produjo. Finalmente, el montaje pasó a ocupar el punto de mira de teóricos que lo examinaron con recelo o que, como André Bazin en su famoso artículo *Montaje prohibido*, denunciaron sus facilidades de uso (véase la pág. 84). En resumen, el montaje conoció un grave y necesario cuestionamiento antes de resurgir en las décadas siguientes.

El cine de autor y el montaje

El modelo, en tela de juicio

La hermosa mecánica del montaje clásico hollywoodiense de los años treinta y cuarenta se consideró durante largo tiempo como un triunfo casi definitivo. El montaje, íntimamente ligado a la planificación, era uno de los engranajes de una escritura lisa y transparente que, sin excluir ni la invención ni el vigor de la puesta en escena, imponía la discreción del modo de representación. Este montaje sirvió de modelo para todas las cinematografías del mundo, incluyendo el cine soviético de los años treinta a sesenta. Todavía hoy sigue inspirando a parte de la producción estándar. No obstante, algunos realizadores importantes (los que podemos calificar de autores) lo vulneraron gravemente. En Hollywood, Orson Welles (como ya dijimos) y Alfred Hitchcock despreciaron la TRANSPARENCIA, privilegiando la fuerza de sus escrituras personales.

Algunas figuras de estilo cuestionadas

Este cuestionamiento afectó a numerosos procedimientos y efectos relacionados con el montaje y, en concreto, a los relacionados con la continuidad y linealidad del relato. Se denunciaron las transiciones ficticias: el camuflaje que permitía el PLANO DE CORTE cuando se trataba de

Dies Irae (Vredens Dag, 1943), de Carl T. Dreyer. En este contracampo a 180º, las posiciones de los dos personajes se invierten de un plano al otro (contraviniendo la «regla» clásica) sin afectar a la legibilidad de la situación.

un «plano recurso», el carácter obsoleto de los largos FUNDIDOS ENCADENADOS que anunciaban un *flash back* o una transición de la realidad al sueño: un corte directo y una banda sonora bien puesta, un movimiento envolvente de la cámara al modo de Kenji Mizoguchi en *Cuentos de la luna pálida* (Ugetsu Monogatari, 1953) sugerían con similar eficacia la transición. La figura de estilo más controvertida fue sin duda el PLANO-CONTRAPLANO, muy empleado en el cine clásico sobre todo para filmar una conversación de dos personajes (véase la pág. 76). Sin cuestionar la «regla» de las direcciones de mirada (actualmente aceptada por casi todo el cine mundial, aun cuando ciertos autores le hayan concedido desigual importancia, de Carl Dreyer[4] a Clint Eastwood), se reprochaba, desde la perspectiva de la puesta en escena, la perezosa facilidad de ese ping-pong visual. Resulta divertido contemplar las soluciones más o menos inventivas esgrimidas por los cineastas para evitar recurrir a esta figura mal vista: un simple plano de perfil de los dos personajes, un movimiento de cámara, una colocación rebuscada...

4. El caso de Dreyer es curioso: su *Pasión de Juana de Arco* (La Passion de Jeanne d'Arc, 1928) respeta escrupulosamente las direcciones de miradas; la película incluso se basa en esa relación entre Juana y los jueces. *Dies irae* (1943), película formalmente muy lograda, es por el contrario muy libre respecto a esa cuestión e incluye numerosos contracampos a 180°. Pero las inversiones en la posición de los personajes en la pantalla no afectan a la comprensión ni parecen inquietar al espectador...

Al final de la escapada (À Bout de souffle, 1960), de Jean-Luc Godard. En esta escena tratada en plano-contraplano, con los personajes vistos de espaldas, Godard ha suprimido todos los planos de Michel (Jean-Paul Belmondo) para conservar únicamente los planos de la nuca de Patricia (Jean Seberg): la continuidad de la escena queda así rota por once saltos (*jump cuts*).

Las figuras privilegiadas

Otros procedimientos poco apreciados por el montaje clásico se vieron en cambio favorecidos: el PLANO-SECUENCIA (que ya hemos evocado anteriormente); el MONTAJE DISCONTINUO (volveremos a él); los efectos de MONTAJE CHOQUE con participación de los efectos sonoros (el estridente chillido de la cacatúa que abre la secuencia de la partida de Suzan y el ataque de ira de su marido en *Ciudadano Kane*; en Europa, el procedimiento fue retomado en especial por Juan Antonio Bardem en *Muerte de un ciclista* [1955]); el JUMP CUT, salto consecutivo a un corte efectuado dentro de un plano, del que encontramos algunos ejemplos célebres en *Los cuatrocientos golpes* (Les Quatre cents coups, 1959), de

En los últimos 40 años, Jean-Luc Godard ha renovado profundamente el arte del montaje. Aquí le vemos en compañía de Agnès Guillemot (su colaboradora en once películas) durante el montaje de *Made in U.S.A.* (1966).

François Truffaut (serie de planos de Antoine Doinel interrogado por la asistente social) y *Al final de la escapada* (À bout de souffle, 1960), de Jean-Luc Godard (serie de planos de la nuca de Patricia en coche).

«Montaje, mi bella inquietud»

Cuenta la leyenda que Jean-Luc Godard, tras comprobar que el primer montaje de *Al final de la escapada* sobrepasaba en media hora la duración deseada para su película, cortó sistemáticamente algunas imágenes al principio y al final de cada plano en vez de sacrificar escenas enteras según la práctica habitual. Esta leyenda es cuando menos reveladora de las reacciones de los «profesionales de la profesión» de la época, que acusaron a Godard de todos los males por haber vulnerado frontalmente una de las «reglas» fundamentales

del montaje clásico: el RACCORD, que tenía la obligación de ser justo e invisible.

Un examen atento de *Al final de la escapada*[5] nos muestra que su montaje no deja nada al azar. Godard no era ningún novato en el terreno y, sobre todo, acababa de recibir el impacto de la cinta etnográfica de Jean Rouch *Moi, un noir* (1959), rodada fuera de las normas tradicionales de continuidad fílmica. Por su parte, el rodaje de *Al final de la escapada*, en buena medida improvisado, sin planificación previa, liberaba al montaje de toda imposición *a priori*. Godard jugó con la audacia de los cortes, cultivó la elipsis y dio al filme su estilo inimitable, rápido y sincopado.

Pero tenemos que insistir en un punto: la ruptura con el *raccord* clásico no significa el ensamblaje arbitrario de planos tal y como lo encontramos, por ejemplo, en los videoclips. Así, Godard utiliza el *raccord* de movimiento, tradicionalmente destinado a establecer la continuidad espacio-temporal de la acción, para unir dos escenas distintas e imprimir dinamismo a su sucesión: Michel Poicard inicia en la primera un gesto que él mismo termina en un espacio distinto y en otro momento. Con un gesto de nada impostado primitivismo, Godard demostró que el montaje no tiene por qué regirse ni por las presiones de la planificación ni por unas «reglas» que a menudo no son sino hábitos; el montaje tenía que reinventarse en función de las necesidades de cada filme.

El *collage*, el «encolado rápido»

Al final de la escapada cultivaba el arte del esbozo, de la improvisación desenfadada y del espíritu de su tiempo. *Hiroshima mon amour* (1959) jugaba, por el contrario, la carta de una estructura compleja y una forma minuciosamente elaborada. Inspirándose en *Ciudadano Kane* (¿e *Intolerancia*?), Alain Resnais, que fue y sigue siendo un notable montador, abandonaba con ella las orillas confortablemente balizadas del relato clásico para orquestar, como en una partitura musical, una serie de motivos heterogéneos hasta entremezclarlos íntimamente en el tramo final de la película. Pero la principal aportación del autor de *Nuit et Brouillard* (1956) reside en la audacia de sus COLLAGES (en el sentido pictórico del término). Resnais combinaba las imágenes documentales de la tragedia de Hiroshima con una historia de amor contemporánea y con los recuerdos de Nevers que, como cenizas mal apagadas, emergían del pasado de la protagonista. Desde *Une femme mariée* (1964), Godard ha venido experimentando con efectos de *collage* en casi todas sus películas. Por otro lado, en las antípodas del cine de autor de Resnais y Godard, la otra etapa clave del montaje contemporáneo la inauguraron dos películas de Sam Peckinpah: *Grupo salvaje* (The Wild Bunch, 1969) y *Perros de paja* (Straw Dogs, 1971). La violencia paroxística de estas películas recurría a todos los mecanismos del montaje corto: FAST CUT (sobreplanificación de un movimiento simple en una serie de planos muy breves), JUMP CUT frenético. El paradójico uso del RALENTÍ per-

5. Véase a este respecto el estudio crítico de Michel Marie, *À bout de souffle*, París, Nathan, colección Synopsis, 1999, pág. 65 y sigs.

Muriel (1963), de Alain Resnais. Cuatro primeros planos de la escena introductoria. Para Resnais, el montaje ya no es el simple instrumento de la narración, sino el elemento esencial de la construcción estética.

mitía resaltar mejor la delirante frecuencia de los efectos. El cine de acción y la producción comercial contemporánea presentan abundantes rastros de este estilo exacerbado.

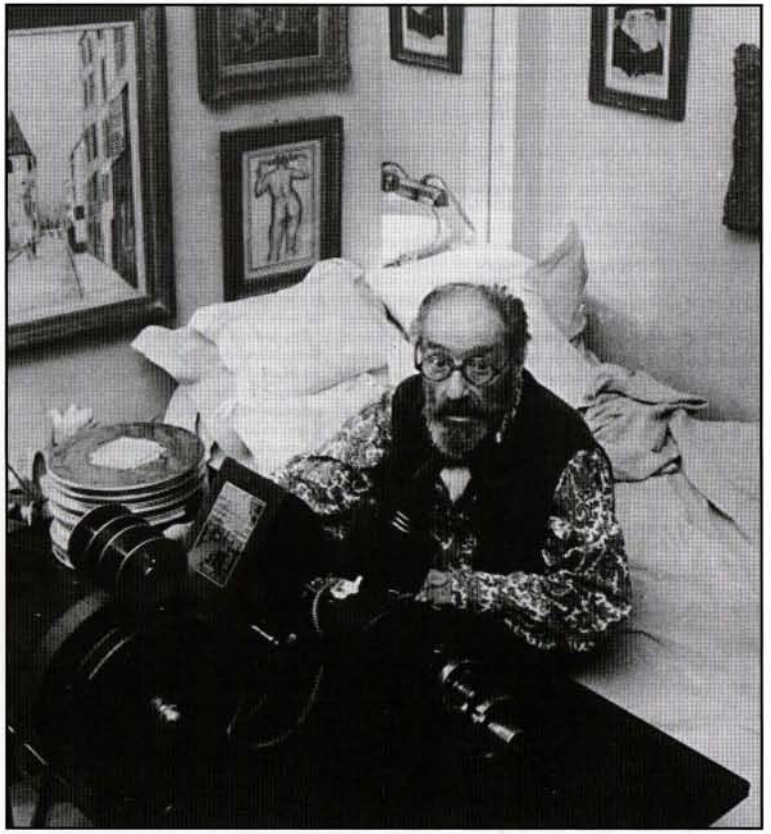
Sacar el filme a la luz

Sería un error pensar que el montaje se reduce a unos cuantos efectos y procedimientos y a una especie de mecano consistente en ensamblar lo mejor posible un conjunto de piezas. Sería un error, lo hemos visto, imaginar una especie de «manual de instrucciones» rigiendo la tarea al milímetro. Las escasas «reglas» que los jefes montadores han transmitido a sus ayudantes[6] no son más que recetas, a veces cuestionables. De hecho, el trabajo del montador, emprendido en colaboración muy estrecha con el realizador,[7] depende de sus ojos, de sus oídos, de su juicio y, por supuesto, del material de que dispone.

Este trabajo consiste en sacar al filme de los limbos en donde lo escondió el rodaje, liberarlo de un territorio incierto, igual que los exploradores desentierran del humus las ciudades mayas perdidas en el corazón de la selva virgen. La estructura global, el orden definitivo de las secuencias, su relación, los cortes y aligeramientos necesarios, el incesante movimiento de lo particular a lo general y de lo general a lo particular, un pequeño detalle que pueda repercutir en el conjunto, implican pruebas y ensayos que resultarán tanto más prolongados y difíciles en cuanto ningún *storyboard* o guión de hierro venga a contradecir la libertad del montaje y, con ella, la del filme (véase pág. 88). «Es provechoso que lo que encuentras no sea lo que esperabas. Curiosidad, excitación por lo inesperado.»[8]

6. Algunos ejemplos: en un *raccord* de movimiento que suponga franquear un espacio, como el cierre de una puerta que nos hace «saltar» de una habitación a otra, un *raccord* exacto no da la sensación de *raccord* justo, y se hace necesario suprimir unas cuantas imágenes; en una conversación tratada en plano-contraplano, es preferible cortar la imagen del que habla para pasar al que escucha justo antes de que aquél pronuncie su última sílaba; en el paso de una secuencia a otra, conviene que el ambiente sonoro de la secuencia llegue un poco antes que la imagen; etc.

7. Conviene señalar la estrecha colaboración que ha unido a ciertos realizadores, en un periodo dado de su obra, con un montador: Jean Renoir y Marguerite Renoir y luego Renée Lichtig; Howard Hawks y Christian Nyby; John Ford y Jack Murray; Alfred Hitchcock y George Tomasini; Robert Bresson y Raymond Lamy; Roberto Rossellini y Eraldo Da Roma y luego Jolanda Benvenuti; Luchino Visconti y Mario Serandrei y luego Ruggero Mastroianni; Jean-Luc Godard y Agnès Guillemot; François Truffaut y Agnès Guillemot y luego Yann Dedet y Martine Barraqué; Martin Scorsese y Thelma Schoonmaker; Maurice Pialat y Yann Dedet; Roman Polanski y Alaistair McIntyre y luego Sam O'Steen y Hervé de Luze; John Woo y David Wu...



Sacha Guitry: cuando la mesa de montaje se convierte en mesilla de noche... «El montaje de una película es cosa delicada» (títulos de crédito hablados de *La Poison* [1951]).

8. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, París, Gallimard, 1975, pág. 115 (trad. cast.: *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid, Árdora, 1997).

Las libertades del montaje virtual

En 1981, Jean-Pierre Beauviala, inventor y constructor de la cámara Aäton, planteaba con sorprendente presciencia los principios del montaje virtual: «Desde el momento en que las imágenes estén en un disco con acceso instantáneo a cualquiera de ellas, entonces el premontaje, la búsqueda de un *raccord*, la inserción de un plano dentro de otro, el acortamiento de un plano montado previamente, todo esto se hará posible. En ningún momento el "montaje" recaerá en un soporte físico; sólo al término del trabajo los datos archivados en la memoria del ordenador servirán para construir el *master* definitivo».[1]

El montaje virtual se introdujo en Francia en 1990, participando del vasto movimiento de digitalización que agitó al resto de técnicas cinematográficas, desde la toma de imágenes a la difusión sonora (véase la pág. 92). Para el director y el jefe montador, el cambio en el modo de trabajo es radical. La minuciosa, lenta paciencia

1. Entrevista con Jean-Pierre Beauviala, por Jean-Jacques Henry, en *Cahiers du cinéma*, nº 325, junio de 1981, pág. 94.

queda sustituida por el vértigo de una elección ilimitada, simple e inmediata. Más aún: el montaje virtual desborda el ensamblaje de imágenes y sonidos y se insinúa incluso dentro de los propios planos. Reencuadres, deformaciones de la imagen, modificación de la frecuencia, de la luz y de los colores, encadenamiento de los planos: todos los medios están al alcance para transformar artificialmente la imagen, sin olvidar los trucajes, que en un «laboratorio digital» nunca andan lejos.

Estas nuevas perspectivas son fascinantes. Pueden ser enormemente beneficiosas en el mejor de los sentidos, y también pueden tomar la amplia autopista de la facilidad sustituyendo la reflexión por la rapidez de la acción, el montaje meditado por la mera acumulación de planos, la limpieza del movimiento y el corte preciso por la gratuidad de efectos neomanieristas –exceso de ralentís, de montaje rápido, de encadenados– que tiendan a desnaturalizar la imagen en pro de un incierto caldo visual. Semejantes perspectivas plantean interrogantes fundamentales a todos los admiradores de un arte que hasta hoy se había basado en las imposiciones de una re-presentación idéntica que difícilmente podía alejarse de las apariencias.

Desde la aparición de las primeras fotografías en movimiento, la mirada del espectador ha cambiado: el espectador se ha acostumbrado a saltar de un punto de vista de la cámara a otro, a reconstruir la geografía de un lugar partiendo de la sucesión de planos y de la sugestión de los sonidos; se ha acostumbrado a sentir el paso del tiempo tras la sucesión de imágenes; ha aprendido a leer una historia, a descubrir ideas y a apreciar la arquitectura formal de una película observando la disposición de las imágenes y los sonidos. Durante un tiempo se creyó que el montaje clásico era una solución definitiva a la organización audiovisual del filme. Pero el montaje sigue evolucionando e inventa formas nuevas. Lo importante es, por lo tanto, que la mirada del espectador se mantenga vigilante y activa. Parafraseando a Bazin cuando habla del cine, podemos afirmar que el montaje está aún por inventar.

Jean Renoir en compañía de Renée Lichtig, que montó tres de las últimas películas del cineasta.

Segunda parte

Documentos, textos, análisis de secuencias

Práctica

Las principales funciones del montaje

Ciñéndonos a las operaciones técnicas, podemos esquematizar del siguiente modo las intervenciones propias del montaje, todas ellas regidas por la puesta en escena.

1. Seleccionar las tomas a utilizar.

2. Organizar el relato en un orden que no siempre será el del guión técnico: escena, secuencia, montaje paralelo, montaje alterno, vuelta atrás (*flash back*), montaje anticipado (*flash forward*).

3. Emplazar los planos los unos respecto a los otros en el orden más favorable (que no siempre será el orden previsto por el guión técnico).

4. Determinar los puntos de corte (entrada y salida) de cada plano en función de los elementos dramáticos, narrativos, expresivos, así como de los elementos que vengan a continuación.

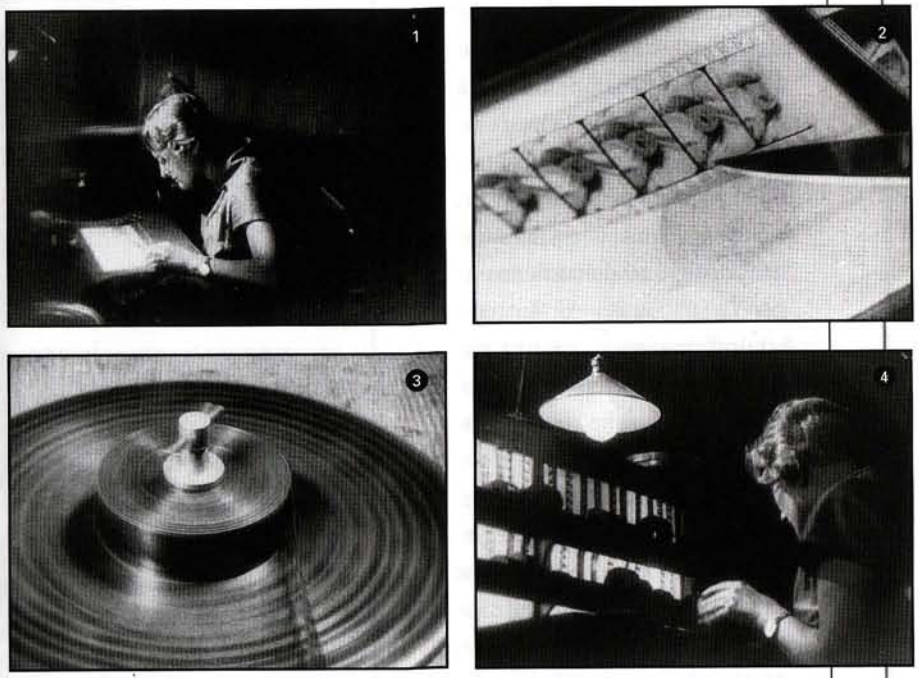
5. Afinar los *raccords* entre planos. En caso de acción continua es posible «suturar» los planos sucesivos («transparencia» buscada del *raccord*: *raccord* de movimiento, por ejemplo) o bien efectuar una breve elipsis (economía en la narración) o buscar un *raccord* deliberadamente «falso» con fines expresivos (puesta en evidencia del *raccord*: encabalgamiento obtenido por la repetición de un gesto, por ejemplo).

6. Determinar el modo de transición de un plano a otro: corte directo, fundido, encadenado, cortinilla...

7. Buscar el ritmo: dentro de cada escena, y luego dentro de la secuencia, y luego dentro del filme en su totalidad.

8. Colocar las distintas bandas de sonido: diálogo y sonido directo, efectos, ambientes, músicas, comentarios en off. Desde hace unos treinta años, el trabajo relacionado con los sonidos añadidos (a excepción del sonido directo) a menudo se confía a un equipo especializado (MONTAJE DE SONIDO).

9. Mezclar las bandas de sonido en una banda única: la MEZCLA.



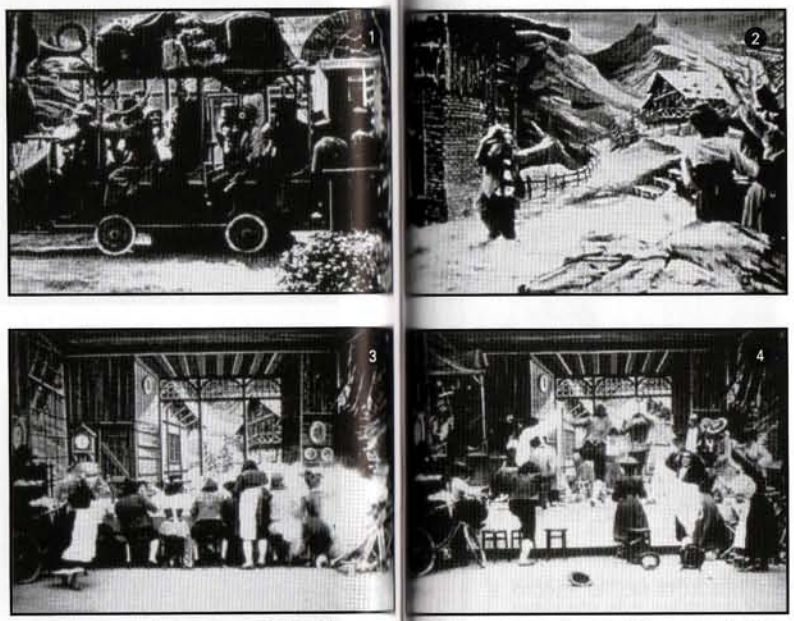
Cuatro fotogramas de *El hombre de la cámara* (Chelovek s kinoapparatom, 1929), de Dziga Vertov. Cuatro tiempos del montaje: 1. *Elegir* (la mesa de luz); 2. *Cortar* (la película y las tijeras); 3. *Ensamblar* (la bobinadora); 4. *Clasificar* (las estanterías para ordenar el material).

Los cuadros «no coinciden»

Antes del montaje

En *Le Voyage à travers l'impossible* (1904), comedia burlesca y fantástica de Georges Méliès, el automóvil del profesor Mabouloff culmina una enloquecida carrera irrumpiendo brutalmente en el albergue de Righi, atravesando la mesa llena de comensales y alejándose del lugar. Méliès trata esta acción en dos cuadros distintos y sucesivos, sin buscar encadenamiento alguno: *10° cuadro* – El Automabouloff desciende por una vertiginosa pendiente e impacta contra el albergue, cuya pared se derrumba; *11° cuadro* – En el comedor, los comensales sentados a la mesa charlan alegremente. De repente, el coche atraviesa la pared de la sala, pasa por encima de la mesa y desaparece.

Una planificación moderna (y convencional) multiplicaría los planos: 1 – El automóvil de Mabouloff baja a toda velocidad por la pendiente; 2 – Los comensales del hotel felizmente sentados a la mesa. 3 – El automóvil, visto desde el exterior, impacta contra la pared. 4 – El automóvil, visto desde el interior, atraviesa la mesa y se aleja. Una planificación más original (sugerida por el decorado del onceavo cuadro de Méliès) trataría la escena en forma de plano-secuencia único: dentro del albergue, los comensales departen alegremente; detrás de ellos, por la ventana abierta a un paisaje montañoso, vemos al Automabouloff bajar a toda velocidad por la pendiente y atravesar la sala antes de desaparecer.



Cuatro fotogramas de *Le Voyage à travers l'impossible* (1904), de Georges Méliès : 1. 9º cuadro: a bordo del Automabouloff ; 2. 10º cuadro (inicio): el albergue de Righi; el propietario y su personal hacen señas al conductor del Automabouloff (fuera de campo, a la derecha) para que aminore la marcha; 3. 11º cuadro (inicio): la mesa con los comensales charlando alegremente; el Automabouloff rompe la pared de la derecha; 4. 11º cuadro (final): la mesa con los comensales; el Automabouloff acaba de atravesar la mesa de derecha a izquierda.

Pero Méliès era aquí esclavo del modo de representación propio del cuadro tal y como se practicaba en las revistas, donde, entre bajada y subida del telón, no se dudaba en repetir el acontecimiento para manifestar claramente al entendimiento de los espectadores que el nuevo cuadro se situaba en continuidad respecto al anterior.

Durante los últimos tres cuartos de siglo el cine ha contribuido a modificar muy profundamente nuestra mirada de espectadores y no hay que perder de vista este hecho al valorar el cine primitivo. A la inversa, es verdad que un espectador de la época de Méliès que saltara en el tiempo no entendería nada de una película actual.

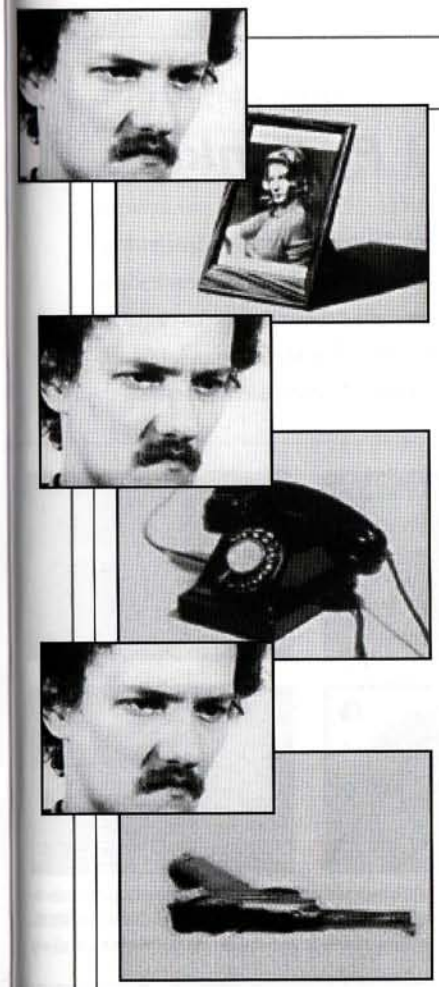
El «efecto K»

La mecánica del montaje

Sin duda con la participación de su alumno Vsevolod Pudovkin, Lev Kulechov emprendió hacia 1921 la más famosa de sus experiencias con el montaje. Conocida con distintos nombres: «experimento Mosjukin» (del nombre del intérprete que participó involuntariamente en ella), «efecto Kulechov» o también «efecto K»,[1] concernía al trabajo del actor y se vio inspirada sobre todo en el taylorismo, curiosamente muy admirado entonces en la Unión Soviética. Kulechov tomó, de una película, tres primeros planos del célebre actor ruso Mosjukin, planos neutros donde éste no expresaba ningún sentimiento. Luego yuxtapuso cada uno de esos tres primeros planos idénticos al plano de un plato de sopa, al plano de un ataúd donde reposaba una mujer muerta y al plano de una niña jugando. El público admiró la interpretación de Mosjukin, que tan bien había sabido expresar, respectivamente, el hambre, la ternura y la pena.

Iván Mosjukin en *El caballero de la pesadilla* (L'Angoissante aventure, 1920), de Jacob Protozanoff. El actor gozó de una popularidad extraordinaria en los años diez y veinte.

Las condiciones mismas del experimento presentan algunos puntos oscuros: podemos preguntarnos cómo se aseguró Kulechov de la separación de las distintas expresiones. Algunos teóricos han objetado e incluso negado la realidad del experimento. Pero eso no es lo verdaderamente importante. Experimentado o no, el efecto K dirige la atención a la función creadora del montaje: la simple unión de dos imágenes permite que surja un vínculo o un sentido ausente de las imágenes elementales. Y aunque las variaciones en la expresión del rostro de Mosjukin no fueran tan evidentes como se ha dicho, es probable que la unión de planos estableciera una CIRCULACIÓN DE LA MIRADA de uno a otro, asegurando la unión entre quien mira y lo mirado. Tenemos aquí uno de los efectos esenciales del montaje. No obstante, la ordenación de los planos presenta una anomalía en la que ningún analista parece haber reparado: lo estimulado viene ANTES de lo estimulante. La experiencia habría sido menos sutil, más mecánica, si los primeros planos de Mosjukin hubieran sido colocados DESPUÉS de las imágenes a las que se confrontan. En la configuración descrita por Pudovkin, el efecto K implica una contaminación retrospectiva de la percepción de la interpretación. Es como si la mirada del espectador sustituyera a la de Mosjukin desaparecido de la pantalla y esa mirada inyectara *a posteriori* sus propias emociones en el rostro imaginado del actor.

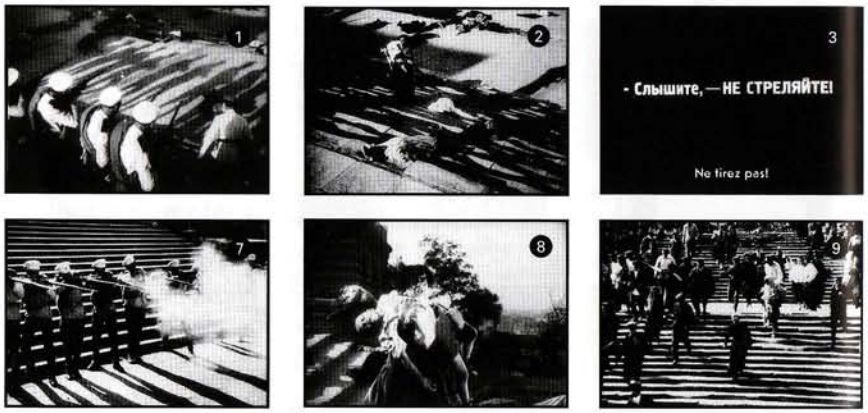


El experimento de Kulechov no ha dejado rastros fílmicos, y las imágenes que a veces se han publicado son apócrifas. Pero varias películas se han dedicado a reconstruirlo. Así el mediometraje de uso pedagógico *Gros plan* (1976), de Vincent Pinel y Christian Zarifian, con Daniel Fondimare.

1. Véase L'Effet Koulechov, en «Iris», París, volumen 4, nº 1, primer semestre de 1986.

Las escaleras del *Potemkin*

En *El acorazado Potemkin* (Bronosenets Potemkin, 1925), la célebre secuencia de las escaleras de Odessa es de por sí un magistral ejercicio de montaje que todavía se sigue citando en películas recientes.[1] Esta secuencia opone vigorosamente la línea de soldados zaristas, impecablemente ordenada y que desciende con paso mecánico la escalera disparando a bocajarro, al desorden de la población precipitándose escaleras abajo y dispersándose en todas direcciones. La secuencia está tratada en una gran variedad de planos cortos que juegan con los ángulos y la escala de los planos, desde el gran plano de conjunto al primerísimo primer plano. La escenografía –una enorme y magnífica escalinata que traza líneas paralelas que refuerzan la composición de las imágenes–, el movimiento de descenso, regular e implacable, de los soldados, la huida browniana de la multitud, el ritmo agitado y sostenido de los planos en su sucesión, la vigorosa oposición entre el «orden» imperial triunfante y el desorden popular, culminada en baño de sangre, todos estos elementos convergen hasta provocar una violenta emoción en el espectador. Esta emoción prepara el advenimiento de la idea sin que sea preciso adoptar el mecanismo arbitrario del montaje de atracciones. «Se trata de realizar una serie de imágenes compuestas de modo tal que provoquen un movimiento afectivo, que a su vez suscite una serie de ideas. El movimiento va de la imagen al sentimiento, del sentimiento a la tesis», comentó el propio Eisenstein.[2]



En su origen, *El acorazado Potemkin* no era más que un episodio de un filme conmemorativo que Eisenstein debía realizar con ocasión del vigésimo aniversario de la Revolución de 1905. Pero las circunstancias obligaron al cineasta a desarrollarlo hasta la extensión de un largometraje y a darle una importancia social e histórica que en realidad no tuvo. Los turistas que, en nuestros días, peregrinan a las escaleras de Odessa se decepcionarían al descubrir que no fueron el teatro de los acontecimientos descritos por la película. Es la revancha del mito sobre la realidad...

1. Recientemente en *T'as de beaux escaliers... tu sais* (1986), de Agnès Varda, y *Los intocables de Elliot Ness* (Untouchables, 1987), de Brian de Palma. Sobre esta última, véase el artículo de Iannis Katsannias, «Eisenstein, Koulechov et nous», en *Cahiers du cinéma*, nº 400, octubre de 1987, pág. 56.
2. Conferencia impartida en la Sorbona el 17 de febrero de 1930 y reproducida en *La Revue du cinéma*, nº 9, abril de 1930, cita pág. 23.

El montaje según Pudovkin

El espectador activo

La madre (Mat', 1926), de Vsevolod Pudovkin: el deshielo primaveral del río subraya la toma de conciencia revolucionaria de la heroína.

En *La técnica cinematográfica*[1] (1926), Vsevolod Pudovkin recopila las investigaciones que durante el cine mudo llevaron a cabo los cineastas soviéticos. A continuación ofrecemos una trascripción esquematizada de las mismas:

La escena, en vez de registrarse globalmente en forma de cuadro, es fragmentada en varias tomas que favorezcan los planos cortos (es la PLANIFICACIÓN). Las tomas se captan desde diferentes ángulos y a distintas distancias cubriendo todo el espacio, sin respetar la «cuarta pared» característica del cuadro (son los PLANOS).

Al empalmar los sucesivos planos se reconstruye la escena; se crea un espacio, una temporalidad y un ritmo (es el MONTAJE).

Se busca simplificar el contenido de cada plano, centrarlo, para así mejorar su legibilidad; a cada plano se le otorga su duración necesaria (ECONOMÍA DE LOS PLANOS).

La cámara observa la escena desde distintos ángulos y a diferentes distancias como si un observador móvil e invisible la hubiese observado ya para el espectador (OBSERVADOR ACTIVO).

La mirada del espectador acompaña los sucesivos puntos de vista de la planificación. Así acogido y dirigido por el realizador, el espectador es inducido a reconstruir la escena (DIRECCIÓN DEL ESPECTADOR).

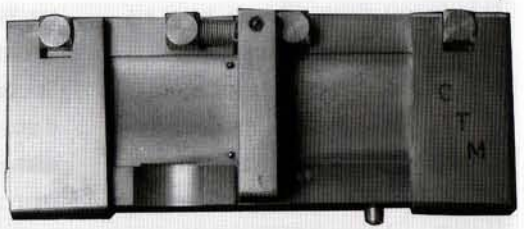
La sucesión de planos crea una continuidad espacial, temporal, narrativa y expresiva (CONSTRUCCIÓN DEL UNIVERSO FICCIONAL DEL FILME, que hoy llamaríamos DIÉGESIS).

El contenido de los planos, su duración y sucesión determinan el movimiento de la escena (CREACIÓN DE UN RITMO). Las imágenes unidas en un todo reaccionan y engendran nociones nuevas (CREACIÓN DE UN SENTIDO, DE UNA EMOCIÓN, DE UNA IDEA).

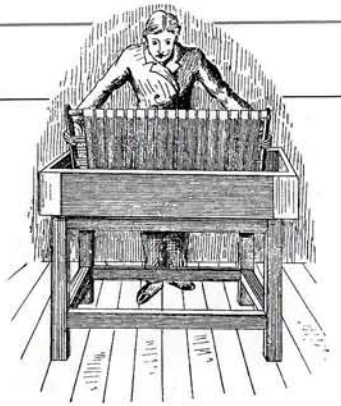
1. Vsevolod Pudovkin, Kinoregisseur i kinomaterial, Moscú, Kinopetchat', 1926.

Práctica del montaje en tiempos del cine mudo

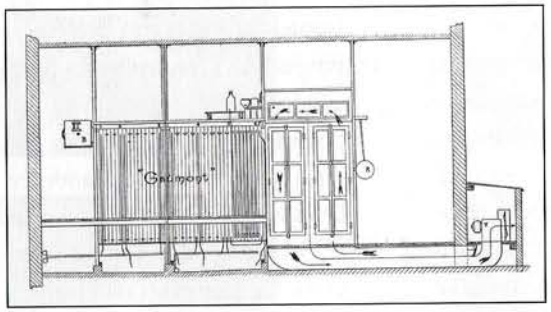
El trabajo de montaje se realizaba en las condiciones más precarias: una mesa de luz (una mesa con un cristal esmerilado iluminado por transparencia), un cuentahílos, una bobinadora, una bolsa de película (la *moviola*, pequeño aparato de lectura de uso individual, apareció en los Estados Unidos en 1924, y en Francia sólo se encontraba a finales del mudo en poquísimas salas de montaje). El responsable del montaje (véase la pág. 37) actuaba en dos frentes: redactaba el texto de los intertítulos que se imprimían tipográficamente o se dibujaban a mano y se filmaban luego en la tituladora; cortaba la película obtenida en el primer tiraje (o la rasgaba con la mano ¡e incluso con los dientes!) un poco antes del corte de entrada deseado y un poco después del corte de salida y, mediante unos alfileres especiales, unía en orden los planos sucesivos. Una operaria sustituía a continuación los alfileres por empalmes y se proyectaba la cinta. A base de ir proyectando y corrigiendo, se alcanzaba un resultado aceptable. El negativo se montaba entonces según la copia de trabajo, y se tiraba en pequeñas unidades de menos de 60 metros. Tras el tiraje de la película en forma de bobinas en positivo y su eventual virado o teñido, se montaban las copias de serie encolando uno detrás de otro, en el orden «codificado», los elementos de imagen, e intercalando los intertítulos en la lengua deseada. Esta compleja práctica estaba justificada por las condiciones de la época: el revelado «en bastidor» (la película se enrollaba alrededor de un sencillo bastidor de madera sumergido en cubas que contenían los sucesivos baños) sólo permitía longitudes cortas, de 60 metros como máximo; la edición en distintas lenguas resultaba fácil, al igual que el teñido y el virado. En la segunda mitad de la década, el uso de la máquina de revelado continuo (la película expuesta entraba por un lado de la máquina y salía revelada por el otro, sin limitación de metraje) hizo que este método artesanal cayera en desuso. La llegada de la banda sonora acabó definitivamente con el proceso.



En Francia, la prensa de encolado se utilizó para el montaje de positivos hasta principios de los años sesenta. Señalemos que la palabra «encolado» es inadecuada: la acetona (o sus derivados) que constituye la «cola de película» es, de hecho, un disolvente del soporte. Debería decirse, pues, «soldar».



La técnica del revelado en bastidor.

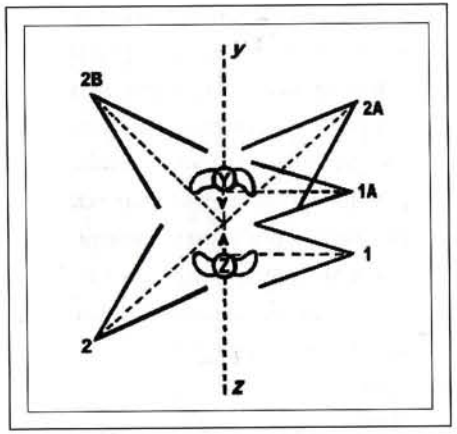


La máquina de revelado continuo permite procesar un metraje ilimitado de película.

El plano-contraplano

La «línea de los ojos»

Para filmar a dos personajes Y y Z conversando frente a frente, la técnica primitiva consistía en registrar dos imágenes observadas desde el mismo punto o según dos ejes paralelos y próximos [ángulos 1 y 1A] perpendiculares al eje imaginario que une sus ojos [y-z] (y perpendiculares al decorado). Entonces Y y Z, separados del todo, se ven de perfil y parecen comunicarse por los laterales de la imagen. En este caso el nombre adecuado sería el de PLANO CONTRA PLANO, entendiéndose aquí *contra* como *junto a* y no *en oposición con*. Estos dos ángulos, sin embargo, no destacan los ojos ni las miradas. Para enfatizarlos, basta con adoptar un ángulo suficiente respecto al eje imaginario y-z para encuadrar a Y de 3/4 frontal, lo cual permite además situar a Z *como referencia* (dejándolo aparecer de espaldas, eventualmente en una zona desenfocada) [ángulo 2]. Como se trata de filmar dos campos opuestos, parecería *a priori* lógico colocar luego la cámara en la posición opuesta sobre el mismo eje, es decir, a 180°, para tener a Z de 3/4 frontal y a Y como referencia [ángulo 2A]. Sin embargo, la sucesión 2-2A desorientaría al espectador: Y y Z no parecen mirarse; parecen estar mirando en la misma dirección (las miradas no *se cruzan* y se rompe el *raccord* entre los planos). Colocando la cámara simétricamente a 2, del mismo lado de la línea imaginaria y-z [ángulo 2B], obtenemos una sucesión de imágenes 2-2B que responde al efecto deseado de CONTRAPLANO. Esta «regla» de la línea imaginaria que no se debe franquear es aplicable a todos los *raccords* de dirección. En el caso de un contraplano que muestre una persecución de dos coches, hay que evitar traspasar la línea imaginaria que separa a los dos vehículos so pena de crear confusión respecto al sentido de su desplazamiento. En un rodaje, pues, es importante fijarse en las direcciones registradas en las imágenes que luego se sucederán y no sólo en la topografía del escenario filmado.



La Dixième Symphonie (1918), de Abel Gance, con Emmy Lynn y Jean Toulout.

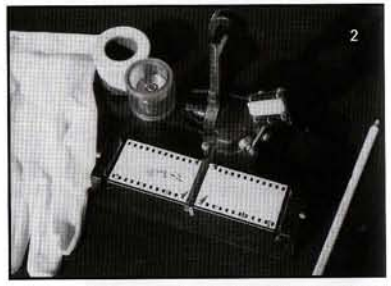
A la izquierda: plano-contraplano a 180°. A la derecha: plano-contraplano siguiendo las «reglas» (*Encadenados* [Notorious, 1946], de Alfred Hitchcock, con Cary Grant e Ingrid Bergman).

Práctica clásica del montaje sonoro

Los rushes. Todo el material negativo expuesto se revela, pero sólo se tiran las tomas elegidas por el realizador y señaladas con un círculo en el *parte de script*. Estas tomas, empalmadas en el orden de los números (*primer positivo*), se sincronizan en el laboratorio con el *sonido directo*.

La copia de trabajo. A mano o a máquina, el meritorio de montaje numera en paralelo las dos bandas para facilitar la posterior sincronización del mínimo fragmento de filme. Tras la *selección* de las tomas para el montaje, las tomas desechadas (descartes) se extraen y clasifican. Se obtiene un *copión* o *copia de trabajo* en bruto con los *anuncios*, las *órdenes* y las *claquetas*.

El primer corte es un trabajo de progresivo afinado y paciente compaginación de las dos bandas, imagen y sonido directo. El *jefe montador*, con ayuda de una *mesa de montaje* (aparato de visión y escucha) y siguiendo las órdenes del realizador, busca los puntos de corte, «refina» los raccords, va encontrando el «tempo» de cada escena y luego el ritmo de las escenas entre sí. El *ayudante de montaje* efectúa los empalmes en los emplazamientos marcados, cuida del sincronismo y clasifica los descartes.



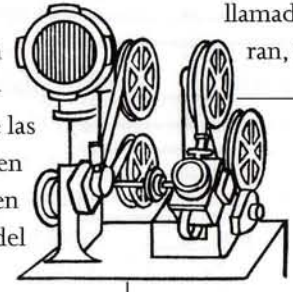
1. Margaret Booth, célebre montadora del Hollywood clásico, colaboró en especial en varias películas de George Cukor. Delante de ella, el colgador donde se colocan las tomas a montar o a clasificar; a su izquierda, la bobinadora; detrás de ella, una moviola.

2. Una prensa de cinta adhesiva perforada: el empalme con cinta adhesiva, preperforada o no (véase la prensa CIR en la pág. 90) reemplazó definitivamente al «encolado» en todas las salas de montaje a partir de los años sesenta.

El montaje sonoro a menudo se confía a un equipo especializado que interviene cuando el primer montaje ya ha alcanzado un estadio satisfactorio. Los demás elementos sonoros –efectos, ambientes, comentarios en *off*, música...– se distribuyen en otras tantas pistas, a veces varias por cada tipo de elemento, y se ajustan con la copia de trabajo.

Las mezclas aseguran la combinación equilibrada y corregida de las bandas de sonido en una única banda (o en las múltiples pistas del sonido actual).

Todos los **trabajos de acabado** se efectúan en el laboratorio: a) El sonido mezclado se transfiere a una pista óptica o a cualquier otro soporte sonoro destinado a la explotación. b) El negativo se monta siguiendo la copia de trabajo y en base a los códigos de pie (*keycode number*) que figuran en los márgenes de los dos elementos. c) Los trabajos especiales son realizados por los servicios de «titulación» y «truca». d) El *etalonador* establece la lista de correcciones necesarias para igualar las luces. e) La *copia cero*, primera copia positiva que reúne sonido e imagen, es tirada y revelada. f) Tras las correcciones, se establecen elementos de seguridad. g) Finalmente, las copias de serie destinadas a la explotación, llamadas *copias estándar*, se tiran, revelan y verifican.



La moviola, tradicional en los Estados Unidos, está equipada para la lectura de sonido óptico. El examen de la imagen se efectúa con un ocular, a la manera del kinetoscopio de Edison.

Práctica

Las referencias escritas del montador

Del guión técnico al plan de mezclas

Algunos documentos escritos permiten que el montador no se pierda entre el abundante material acumulado durante el rodaje.

1. El **guión técnico** (o **script**) es el documento maestro que da sentido a cada fragmento de material. Se concibe y redacta antes del rodaje. También es frecuente, sin embargo, que el rodaje se haga *contra* el script, el montaje *contra* el rodaje, e incluso las mezclas *contra* el montaje. Abundan las transformaciones entre el guión previsto y el realizado, como demuestran estos dos momentos en el guión técnico de *El último metro* (Le Dernier Métro, 1980), de François Truffaut: a) el «guión técnico de rodaje» anotado por Truffaut; b) el «guión técnico de montaje» anotado por la montadora.

2. El **parte de script** enumera las distintas tomas y metrajes para cada plano. Las tomas que el realizador da por buenas se marcan con un círculo y luego se tiran (aunque nada impide que pueda revocarse esta decisión).

3. La **hoja o parte de montaje (*editor's log*)**, aquí preparada por la *script* Claudine Strasser para *El pacto de los lobos* (Le Pacte des loups, 2001), de Christophe Gans, precisa las condiciones técnicas del rodaje de cada plano (GD = *gauche-droite*, izquierda-derecha) y el juicio emitido para cada toma (NG = *no good*, mala).

4. El **plan de mezclas** es el trabajo del jefe montador[1] destinado al técnico de mezclas. Frente al desarrollo del filme medido en el tiempo, ofrece la distribución de sonidos entre

17. SCENE ET SALLE. INTERIEUR. JOUR 17. 1a

NADINE arrive sur scène (par la coulisse ou par la salle) et, pour la première fois, nous voyons Jean-Loup en colère.

J.L. assis à sa table lumière Marion, assise à côté de lui

JEAN-LOUP
Ah, te voilà enfin, toi ! Franchement, tu exagères. Depuis près d'une heure, on répète sans toi. Nous ne sommes pas à ta disposition, tu sais. Tu as

~~Jean-Loup a raison. Vous savez, Nadine, vous avez~~ signé un contrat, ~~vous devez~~ le respecter. ~~Trois retards dans la même semaine c'est un cas de rupture de contrat.~~ Qu'est-ce que ~~vous avez~~ comme excuse aujourd'hui ? !

tu dis

Je parie que c'est ton réveil qui n'a pas sonné.

NADINE
Non, je faisais une synchro.

17. SCENE ET SALLE. INTERIEUR. JOUR 17. 1b

NADINE arrive sur scène (par la coulisse ou par la salle) et, pour la première fois, nous voyons Jean-Loup en colère.

NADINE : Excusez moi Marion je suis vraiment désolé Jean Loup.

J.L : Oui, oui Te prose. pas. Ça fait trente qu'on l'attend pour répéter. Tu sais qu'on n'est pas à ta disposition ma chérie. Qu'est-ce que t'as comme excuse aujourd'hui. c'est ton réveil qui a pas sonné

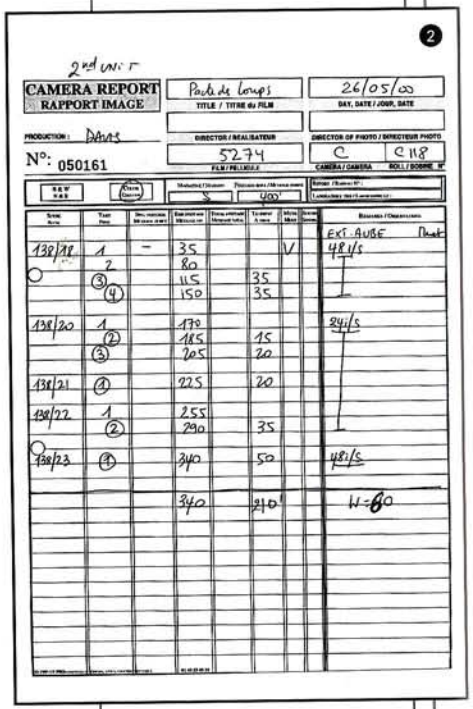
NADINE : Non, je faisais une synchro

~~JEAN-LOUP~~
~~Ah, te voilà enfin, toi ! Franchement, tu exagères. Depuis près d'une heure, on répète sans toi. Nous ne sommes pas à ta disposition, tu sais.~~

MARION
~~Jean-Loup a raison. Vous savez, Nadine, vous avez signé un contrat, vous devez le respecter. Trois retards dans la même semaine c'est un cas de rupture de contrat. Qu'est-ce que vous avez comme excuse aujourd'hui ?~~

las distintas pistas sonoras. Su presentación adopta formas variadas. La de Agnès Guillemot es original: se sirve de partituras musicales (lectura horizontal de izquierda a derecha). Aquí, un fragmento del plan de mezclas de *La Chinoise* (1968), de Jean-Luc Godard.

1. Al menos lo era: en el montaje virtual, el ordenador «escupe» a demanda un listado que vuelve obsoleto este tipo de documento.

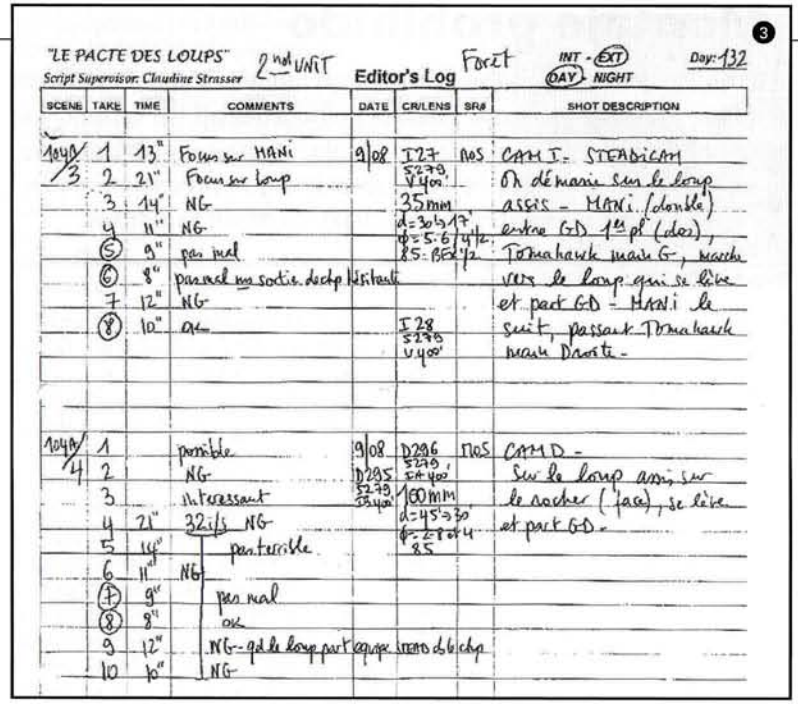


2nd UNIT

CAMERA REPORT / RAPPORT IMAGE — Pacte de loups — 26/05/00

PRODUCTION: Davis — N°: 050161 — DIRECTOR: 5274 — DIRECTOR OF PHOTO: C / C118

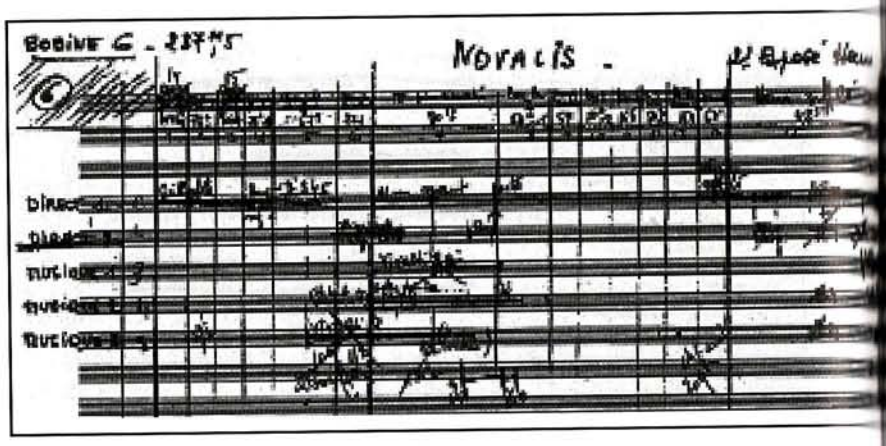
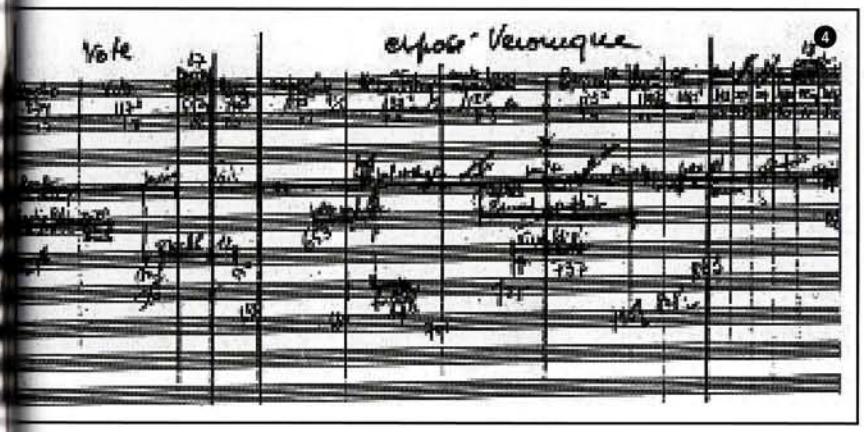
SCENE	TAKE							REMARKS
138/19	1	–	35			V		EXT. AUBE Nuit
	2		80					
	③ ④		115 / 150		35 / 35			
138/20	1		170					
	②		185		15			
	③		205		20			
138/21	①		225		20			
138/22	1		255					
	②		290		35			
138/23	①		340		50			
			340		210			



"LE PACTE DES LOUPS" — 2nd UNIT — Editor's Log — Forêt — INT - EXT — DAY - NIGHT — Day: 132

Script Supervisor: Claudine Strasser

SCENE	TAKE	TIME	COMMENTS	DATE	CR/LENS	SR#	SHOT DESCRIPTION
104A/3	1	13"	Fous sur MANI	9/08	I27 5279 V400'	NOS	CAM I. STEADICAM
	2	21"	Fous sur loup				On démarre sur le loup
	3	14"	NG		35mm		assis - MANI (double)
	4	11"	NG		d=36'3/17		entre GD 1er pl (dos),
	⑤	9"	pas mal		φ=5.6/4		85: BCU 1/2 Tomahawk main G, marche
	⑥	8"	pas mal ma sortie dechp hésitant				vers le loup qui se lève
	7	12"	NG				et part GD - MANI le
	⑧	10"	ok		I28 5279 V400'		suit, passant Tomahawk main Droite.
104A/4	1		possible	9/08	D296 5279 V400'	NOS	CAM D -
	2		NG		D295 5279 V400'		Sur le loup assis sur
	3		intéressant				le rocher (face), se lève
	4	21"	32 i/s NG		100mm d=45'3'30 φ=2.8/4 85		et part GD.
	5	16"	pas terrible				
	6	11"	NG				
	⑦	9"	pas mal				
	⑧	8"	ok				
	9	12"	NG - qd le loup part coupe trop dès chp				
	10	10"	NG				



Textos

Montaje prohibido

André Bazin mostró ciertas reticencias frente al montaje y sobre todo frente al montaje «manipulador» que niega la homogeneidad del espacio y la autenticidad de la acción. En un célebre artículo, *Montaje prohibido* (reproducido en la edición definitiva de *¿Qué es el cine?*, Bazin analiza una secuencia del filme *Crin blanca* (Crin blanc, 1953), de Albert Lamorisse.

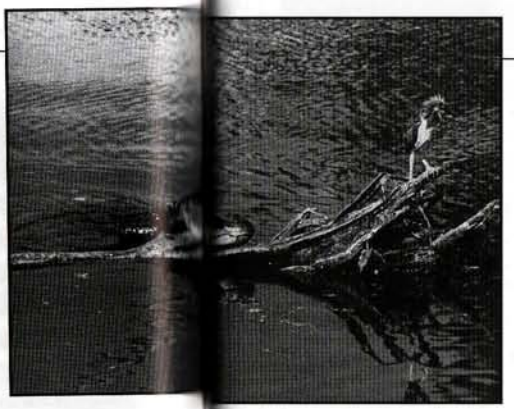
«Seguramente para realizar el filme han sido necesarias muchas proezas. El niño escogido por Lamorisse nunca se había acercado a un caballo. Hizo falta, sin embargo, que aprendiera a montar a pelo. Más de una escena, entre las más espectaculares, ha sido rodada casi sin trucos y, siempre, con desprecio de peligros ciertos. Sin embargo, basta con reflexionar para comprender que si lo que se muestra en la pantalla tuviera que ser verdadero y hubiera sido efectivamente realizado delante de la cámara, la película dejaría de existir, porque instantáneamente dejaría de ser un mito. Ése es el límite del trucaje, el margen de subterfugio necesario a la lógica de la narración, que permite a lo imaginario el integrarse con la realidad y sustituirla a la vez. [...] Lo que hace falta, para la plenitud estética de la empresa, es que podamos *creer* en la realidad de los acontecimientos sabiéndolos *trucados*. Al espectador no le hace ninguna falta, ciertamente, saber expresamente [...] que había que tirar del hocico del animal con un hilo de *nylon* para hacerle volver la cabeza cuando hacía falta. Lo que importa es que la materia prima de la película es auténtica, y sin embargo, "aquello es cine". Entonces la pantalla reproduce el flujo y reflujo de nuestra imaginación que se alimenta de la realidad, sustituyéndola; la fábula nace de la experiencia que la imaginación trasciende.»

«Pero, recíprocamente, hace falta que lo imaginario tenga sobre la pantalla la densidad espacial de lo real. El montaje no puede utilizarse más que dentro de límites precisos, bajo pena de atentar contra la ontología misma de la fábula cinematográfica. Por ejemplo, no le está permitido al realizador escamotear mediante el campo-contracampo la dificultad de hacer ver dos aspectos simultáneos de una acción. Albert Lamorisse lo ha entendido perfectamente en la secuencia del conejo, en la que permanecen simultáneamente en campo el caballo, el niño y el animal perseguido, pero no está lejos de cometer una falta en la escena de la captura de "Crin Blanca", cuando el niño se hace arrastrar por el caballo al galope [...] me molesta el que al final de la secuencia, cuando el animal disminuye el paso y luego se detiene, la cámara no me muestre irrefutablemente la proximidad física del caballo y del niño. Hubiera bastado una panorámica o un *travelling* hacia atrás. Esta simple precaución hubiera autentificado retrospectivamente todos los planos anteriores, mientras que los dos planos sucesivos de Folco y del caballo, escamoteando una dificultad que en ese momento ha dejado de tener importancia, rompen la bella fluidez espacial de la acción.»

«Si nos esforzamos ahora en definir la dificultad, me parece que se podría plantear como ley estética el siguiente principio: "Cuando lo esencial de un suceso depende de una presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido". Y vuelve a recuperar sus derechos cada vez que el sentido de la acción no depende de la contigüidad física, aunque esté implicada. Por ejemplo, Lamorisse podía mostrar, como lo ha hecho, en primer plano la cabeza del caballo volviéndose hacia el niño como para manifestarle sumisión, pero debería haber ligado dentro del mismo cuadro a los dos protagonistas en el plano precedente.»[1]

1. *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1990 (Traducción de José Luis López Muñoz).

Crin blanca (Crin Blanc, 1953), de Albert Lamorisse, con Alain Emery.



En su artículo, André Bazin presenta como ejemplo positivo un plano de *Louisiana Story* (1948), de Robert Flaherty: «El plano-secuencia del cocodrilo atrapando a la garza, filmado en una simple panorámica, es sencillamente admirable».

El montaje según Hitchcock

Extraños en un tren

La obra de Alfred Hitchcock rebosa de secuencias brillantes donde el «maestro del suspense» hace gala de su excepcional talento para la planificación y el montaje. Suele recordarse el ataque aéreo de *Con la muerte en los talones*, el asesinato de Marion en *Psicosis*... Nuestra elección es otra, menos espectacular pero igualmente reveladora.

Extraños en un tren (Strangers on a Train, 1951) se basa en el tema del intercambio de asesinatos entre dos hombres que supuestamente no se conocen: el campeón de tenis Guy Haines y uno de sus admiradores, Bruno, un hijo de casa adinerada. Los dos se conocen en un tren. Guy quiere rehacer su vida con la hija de un senador. Bruno odia a su padre y quiere deshacerse de él. Bruno le propone a Guy matar a su mujer Myriam, que se niega a concederle el divorcio. A cambio, Guy matará a su padre. Guy no se toma en serio el razonamiento del psicópata, quien pese a todo cumple la primera parte del «contrato» y pretende que se ejecute la segunda. La secuencia que analizamos se sitúa al inicio de la película. Describe en montaje alterno los pasos de los dos hombres que atraviesan, siguiendo trayectorias opuestas, la estación de Washington y suben a un tren, para luego encontrarse inopinadamente. Hitchcock decide presentar a sus personajes y caracterizarlos mostrando únicamente sus piernas y pies en primer plano, sin una palabra de diálogo.

1. Bruno, pantalón de raya diplomática y llamativos zapatos, atraviesa la estación (de derecha a izquierda). **2.** Guy, traje clásico, hace lo mismo (de izquierda a derecha); detrás de él, el mozo lleva un juego de raquetas. **3.** El tren inicia la marcha y vemos el dibujo de los raíles que parecen irse alejando y acercando alternativamente conforme pasan las agujas. **4 y 5.** Bruno atraviesa un vagón y se sienta (*travelling* de acompañamiento). **6 y 7.** Ídem para Guy. **8 y 9.** Al acomodar las piernas, un pie de Guy roza el pie derecho de Bruno. **10.** Se ha tomado contacto, el destino ha reunido a los dos hombres: los vemos de perfil en plano medio. **11 y 12.** Un plano-contraplano casi frontal en plano corto nos permite ahora descubrir su aspecto físico.

Texto

El montaje según Tarkovski

Más que un trabajo técnico, montar una película es una labor artística que ante todo se cifra en descubrir esa película, en buscar su estructura, en identificar su movimiento y su ritmo. En un texto célebre, «La imagen cinematográfica», incluido en *Esculpir en el tiempo,* Andrei Tarkovski evoca esa paciente labor de desvelamiento.

«Apoyándome en mis propias experiencias puedo afirmar que el montaje de *El espejo* [Zerkalo, 1974] estuvo unido a ingentes esfuerzos. Hubo más de veinte variantes de corte; y no me estoy refiriendo a cortes concretos que se cambiaran, sino a modificaciones de la estructura, del orden de los episodios. Hubo momentos en los que incluso parecía que era imposible montar aquella película, lo que hubiera puesto de manifiesto graves e imperdonables fallos durante el rodaje. Una y otra vez la película se desmoronaba, se negaba a ponerse en pie, se desperdigaba ante nuestros ojos; no tenía unidad, unión interior, coherencia lógica. Pero un buen día, intentándolo a la desesperada por última vez, surgió de repente una cerrada y coherente unidad de imágenes. El material cobró vida y los elementos, las partes de la película entablaron relaciones funcionales mutuas y se unificaron hasta formar un sistema preciso, orgánico. Cuando vi en la sala este último y desesperado intento, la película cobró de repente su forma ante mis ojos. Aun mucho tiempo después no conseguía creerme aquel milagro. Era cierto: el montaje de la película estaba terminado.

Todo aquello fue la prueba decisiva de lo que habíamos hecho al rodar. Estaba claro que la unión de las secuencias dependía del "estado interior" del material fílmico. Y si ese estado interior se había introducido en el material al rodar, si realmente había llegado allí y no nos habíamos engañado, entonces necesariamente se podría montar la película y constituir una unidad. De cualquier otro modo eso no hubiera sido posible. Para poder llegar hasta una unión orgánica y adecuada de las secuencias y partes, tan sólo era necesario dar con la idea fundamental, con el principio de la vida interior del material filmado. Y cuando finalmente lo conseguimos, todos sentimos un enorme alivio.

En *El espejo* se forjaba el mismo tiempo que determina también cada una de las tomas. En esta película hay unos doscientos planos, lo que es muy poco si se tiene en cuenta que una película con esa duración suele tener en torno a los quinientos. Su escaso número determinaba en nuestra película la duración de cada uno de ellos. Pero el corte de los planos en el montaje y su estructura no crea –como se suele pensar– el ritmo de una película.

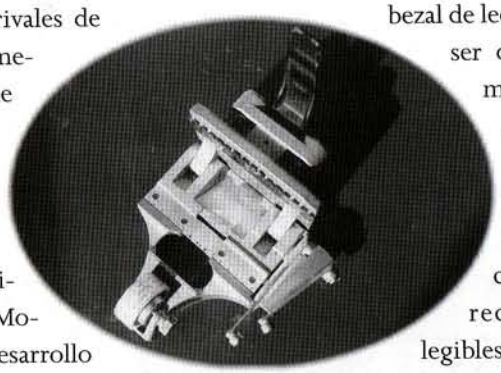
El ritmo de una película surge más bien en analogía con el tiempo que transcurre dentro del plano. Expresado brevemente, el ritmo cinematográfico está determinado no por la duración de los planos montados, sino por la tensión del tiempo que transcurre en ellos. Si el montaje de los cortes no consigue fijar el ritmo, entonces el montaje no es más que un medio estilístico. Es más, en la película el tiempo transcurre no gracias, sino a pesar del montaje de los cortes. Éste es el transcurso del tiempo fijado ya en el plano. Y precisamente eso es lo que el director tiene que recoger en las partes que tiene ante sí en la mesa de montaje. El tiempo fijado en un plano es lo que dicta al director el principio de montaje que corresponde en cada caso. Por eso aquellas partes de una película que no son "montables" –como se dice–, que no se pueden unir, son las que por principio transcurren en tiempos diferentes. Por eso, el "tiempo real" y un tiempo elaborado de modo artificial no se pueden montar: sería lo mismo que intentar montar cañerías de agua con dos diámetros diferentes. La consistencia temporal que recorre un plano, la tensión del tiempo que crece o se va "evaporando", eso lo podemos llamar la presión del tiempo dentro de un plano. Según eso, el montaje sería una forma de unificación de partes de una película teniendo en cuenta la presión del tiempo que se da en ellas. La sensibilidad hacia la unidad de planos diferentes puede despertar con la unidad de la presión, que determina el ritmo de una película.»[1]

1. *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 2002 (6ª ed), págs. 141-143.

El espejo (Zerkalo, 1974), de Andrei Tarkovski, sólo cuenta con 200 planos, frente a los 500-700 de un filme «estándar».

La evolución técnica de los materiales de montaje

Pocos progresos técnicos han alterado la práctica del montaje desde la llegada del sonoro. En Europa aparecieron las mesas de montaje, rivales de la moviola americana, que contaban con la ventaja del visionado en una pequeña pantalla: primero fue la Moritone, de desarrollo horizontal, particularmente ruidosa, y luego las mesas horizontales, manejables y silenciosas (Interciné, Kem, Prévost, Steenbeck).



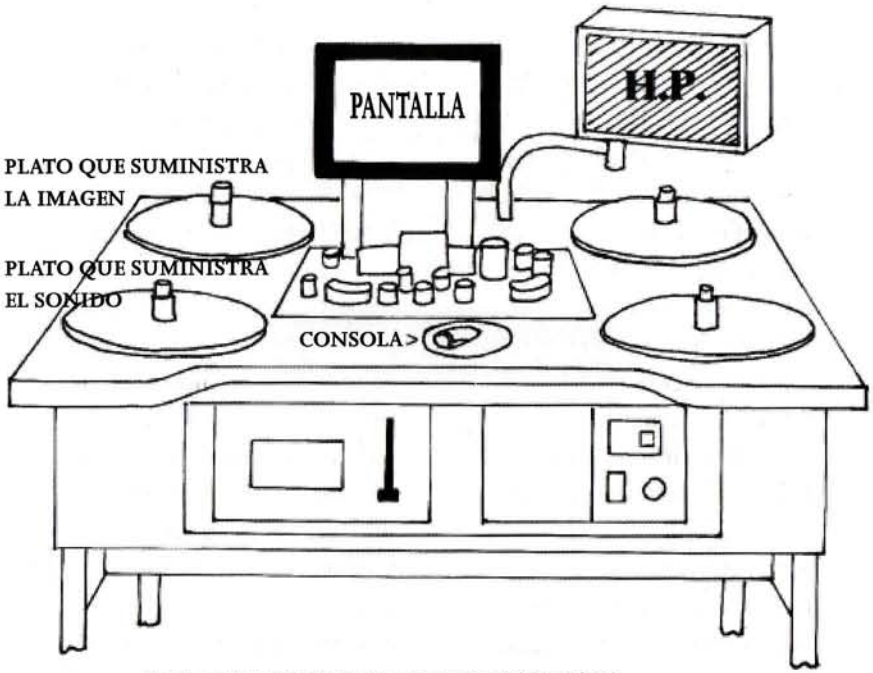
La prensa de cinta adhesiva CIR 16 mm. La propia prensa asegura la perforación de la cinta adhesiva.

Vino luego la revolución aportada por el uso de la película sonora magnética que, durante los años cincuenta, reemplazó a la banda sonora óptica. Los montadores se acostumbraron de mala gana a trabajar con esta «película ciega», como ellos la llamaban, que requería un cabezal de lectura para ser descifrada mientras que las aristas del sonido óptico eran directamente legibles a simple vista.

Un pequeño acontecimiento transformó radicalmente la práctica del montador: la introducción de la empalmadora de cinta adhesiva CIR, ideada por el montador de Fellini, Leo Catozzo.

Esta empalmadora permite, en efecto, trabajar con rapidez, y sobre todo, a diferencia de la prensa de encolado tradicional, evita que con cada corte se tengan que sacrificar dos fotogramas; de este modo, si se cambia de idea, es posible restablecer la continuidad original de las imágenes.

No nos extenderemos aquí acerca de las diferentes tentativas para elaborar una maqueta de montaje con ayuda del vídeo analógico mediante sucesivos repicados y en el orden cronológico de las imágenes seleccionadas sobre una banda magnética. ¡Del purgatorio de la imagen en película se pasó al infierno del montaje vídeo! Estos laboriosos esfuerzos, sin embargo, anunciaban la revolución virtual.



La mesa de montaje de trayecto horizontal Steenbeck.

Práctica del montaje virtual

En esta técnica que hoy tiende a generalizarse, los *rushes* se transfieren a cinta de vídeo (*telecine*). A continuación, el ayudante de montaje digitaliza y clasifica las imágenes de vídeo. Cada imagen transferida queda identificada mediante un código de pie (*keycode number*) que permite localizar su equivalente en el negativo. El jefe montador, con un programa informático especializado, abre las imágenes digitales en el monitor y confecciona una maqueta de montaje en vídeo que puede llegar a ser muy elaborada. El ordenador se limita a memorizar listas de ubicaciones y a llamar sucesivamente a las imágenes almacenadas en su memoria. La edición virtual permite acceder de forma directa e instantánea a esas imágenes, leerlas y ordenarlas sin cambiar el soporte (sin repicado).

El código de pie y el código de barras (*keycode number*) inscritos en el margen de la película permiten identificar con precisión cada imagen.

El método presenta muchas ventajas frente al montaje clásico: rapidez de ejecución; eliminación de manipulaciones laboriosas (cortes, empalmes, clasificación de descartes...); posibilidad de experimentar varias soluciones de montaje; probar efectos (transición, etalonaje, reencuadre, sobreimpresión...) y preparar una compleja banda sonora.

Pero la edición virtual no se limita a elaborar una maqueta de montaje. Los avances de la informática, y en especial el aumento en la capacidad de almacenamiento, permiten que actualmente se pueda efectuar una conformación digital del negativo que sustituye al montaje negativo tradicional por encolado. Es el procedimiento preconizado por la empresa Duboicolor y que ofrecen aquellos laboratorios que se proponen ir reemplazando gradualmente sus procesadoras fotográficas y químicas por un equipo digital. El equipo de montaje proporciona al «laboratorio digital» los listados de códigos numéricos (lista de corte) correspondientes al montaje definitivo. Los fragmentos útiles del negativo se *escanean* en alta definición (HD) y se ordenan. Se puede entonces etalonar la película en tiempo real visionándola en gran pantalla en una sala de proyección digital HD. Cuando el etalonaje se considera satisfactorio, la imagen HC es *repicada* (transferida) a película junto a todos los efectos deseados (transiciones, reencuadres, modificaciones de frecuencia...). Se obtiene un internegativo en el formato de explotación deseado, listo para el tiraje de copias, con lo que se evita la degradación de los sucesivos contratipos propios del proceso químico. El negativo original no se corta y puede conservarse íntegro.

Project: *la squale* — Assemble List for Picture 1 - page 1 of 4
Sequence: *MONTAGE DEF.Copy.02* — 20/04/99 0:36:2

MONTAGE DEF.Copy.02 — 69 events — handles = 0
Picture 1 — 0 dupes — total footage: 396+12
Assemble List — 0 opticals — total time: 00:04:24:11

Format: Avid Optical Block;
Show Running Footage as: 35 mm - 4 perf; Show Durations as: ???;
Conform Using: Keycode; Conforming Method: A Roll
Info to Display: Sequence Footage, Key Numbers, Clip Name, Icons, Lab Roll,

	Footage	Duration	First/Last Key	Lab Roll	Clip Name
1.	0+00 4+07	4+08	FN 72 5210-6753+10 6758+01	7	1/3/1.sync.01
2.	4+08 6+10	2+03	FN 72 5210-6638+13 6640+15	7	1/2/2.sync.01
3.	6+11 14+12	8+02	FN 72 4074-6577+00 6585+01	4	1/4/4 BIEN +
4.	14+13 15+15	1+03	FN 72 5210-5649+06 5650+08	6	1/1/2.sync.01
5.	16+00 24+10	8+11	FN 72 4074-6586+05 6594+15	4	1/4/4 BIEN +

Lista de corte destinada al montaje del negativo para el filme *La Squale* (2000), de Fabrice Genestal. Para cada plano se dan (en la tercera columna) los códigos de pie de entrada y de salida.

Bibliografía

Obras especializadas

Amiel, Vincent, *Esthétique du montage*, París, Nathan, col. «Nathan Cinéma», 2001 (las diferentes formas del montaje).

Burder, John, *La Technique du montage 16 mm*, París, Dujarric, 1979 (punto de vista altamente técnico, pero muy preciso).

Durand, Philippe, *Cinéma et montage: un art de l'ellipse*, París, Editions du Cerf, col. «7ème Art», 1993.

Jurgenson, Albert y Sophie Brunet, *Pratique du montage*, París, FEMIS, 1990 (una «lección de cine» a cargo de un maestro del montaje) (trad. cast.: *Práctica del montaje*, Barcelona, Gedisa, 1992).

Le Guay, Philippe (comp.), *Les monteurs*, en *Cinématographe*, París, nº 108, marzo de 1985.

Louveau, Raymond y Jean-Bernard Bonis, *Le Montage du film*, París, Institut des Hautes Etudes Cinématographiques, 1967.

Pinel, Vincent, *Le cinéma et l'invention du regard: la vue, le tableau, le plan*, conferencia pronunciada en el Musée d'Orsay en noviembre de 1989, en 48/14, nº 3, París, Réunion des Musées Nationaux, 1991.

Villain, Dominique, *Le montage au cinéma*, París, Cahiers du cinéma / Editions de l'Etoile, col. «Essais», 1991 (ideas prácticas, teóricas e históricas) (trad. cast.: *El montaje*, Madrid, Cátedra, 1994).

Obras generales

Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, *Esthétique du film*, última edición, París, Nathan, col. «Nathan Cinéma», 1994 (trad. cast.: *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1995).

Aumont, Jacques y Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, París, Nathan, 2001.

Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, edición definitiva, París, Editions du Cerf, col. «7ème Art», 1975 (trad. cast.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990).

Bordwell, David y Kristin Thompson, *L'art du film: une introduction*, Bruselas, De Boeck Université, col. «Arts et cinéma», 1999 (trad. cast.: *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1996).

Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, París, Gallimard, 1975 (trad. cast.: *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid, Árdora, 1997).

Burch, Noël, *Une praxis du cinéma*, París, Gallimard, col. «Folio / Essais», 1986 (trad. cast.: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1986) (una reflexión emocionante sobre las formas cinematográficas).

—, *La Lucarne de l'infini: Naissance du langage cinématographique*, París, Nathan Université, col. «Cinéma et image», 1991 (trad. cast.: *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987) (apasionante enfoque del cine de los primeros tiempos y de su evolución).

Chion, Michel, *La voix au cinéma*, París, Cahiers du cinéma / Editions de l'Etoile, col. «Essais», 1982.

—, *Le son au cinéma*, París, Cahiers du cinéma / Editions de l'Etoile, col. «Essais», 1985.

—, *La toile trouée*, París, Cahiers du cinéma / Editions de l'Etoile, col. «Essais», 1988.

—, *L'Audio-vision*, Nathan, col. «Nathan-Université», 1990 (trad. cast.: *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1998) (las obras de Michel Chion constituyen un destacable instrumento de exploración del sonido en el cine; pueden leerse igualmente sus artículos sobre las figuras de estilo cinematográficas en la revista *Bref*).

Deleuze, Gilles, *L'image-mouvement*, París, Editions de Minuit, col. «Critique», 1983 (trad. cast.: *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1994).

Eisenstein, Sergei M., *Réflexions d'un cinéaste*, Moscú, Editions en langues étrangères, 1958.

—, *Le film: sa forme, son sens*, París, Christian Bourgois, 1976.

Faure, Jacques, *L'Entretien et l'exploitation du cinéma* (1924), París, Sciences et voyages, s. f.

Giraud, Thérèse, *Cinéma et technologie*, París, Presses Universitaires de France, col. «Science, histoire, société», 2001.

Malraux, André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, París, Gallimard, 1946.

Martin, Marcel, *Le langage cinématographique*, última edición, París, Editions du Cerf, col. «7ème Art», 2001 (trad. cast.: *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 1990).

Mitry, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, última edición, París, Editions du Cerf, col. «7ème Art», 2001 (trad. cast.: *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1989).

Passek, Jean-Loup, *Dictionnaire du cinéma*, París, Larousse, 1991.

Pathé-Cinéma, *Le film vierge Pathé*, París, Pathé-Cinéma, 1926.

Pinel, Vincent, *Techniques du cinéma*, París, Presses Universitaires de France, col. «Que sais-je?», 1981.

——, *Vocabulaire technique du cinéma*, París, Nathan, col. «Réf.», 1996.

Pudovkin, Vsevolod, *Film Technique and Film Acting*, Nueva York, Grove Press, 1970.

Salt, Barry, *Film Style and Technology: History and Analysis*, Londres, Starword, 1983 y 1992.

Agradecimientos del autor
François Collin, Catherine Tocheri, Agnès Guillemot, Renée Lichtig,
Christophe Ginet, Stéphanie Tremège, Yves Lux, Tommaso Vergallo,
Christian Zanlian, el servicio de comunicación de Dupoi
y sobre todo François, mi esposa y también, siempre, mi devoto primera lectora.

Coordinación: Claudine Pedrol.
Concepción gráfica original: estudio Antoine Peyronnet. Realización: Yves Luz
Nota: la fecha señalada a cada película es la de su estreno comercial.

Nuestro agradecimiento a las sociedades y a las personas que han autorizado la
duplicación de documentos de rodaje: David Lifar: págs. 85-83 (stills); Agnès
Guillemot: págs. 85-83 (sello); Cine Nombre: pág. 93. Gracias especiales a Madeleine
Morgenstern por los documentos de rodaje de François Truffaut (fondos BIFI): pág. 18.

Créditos fotográficos
Col. Ancent Ainé : couverture (MGM), pág. 6 (photoplay), págs. 8, 9, 11 (Association Française
Lumière), págs. 19, 21, 23, 26, 27, 30, 35, 33, 93 (MGM), pág. 45 (Artistes Associés),
págs. 47, 49 (RKO), págs. 23, 27, 62, 66-67-69, 69 (Films Sirius-Océan), págs. 57-73, 74,
72, 76, 77, 78, 79, 82 (sello), 78 (Warner), págs. 96, 19, 95. Col. Cahiers du cinéma:
págs. 12, 16, 95 (fotogramas: Ancent Ainé), págs. 33, 37, 12 (Warner), p. 74 (fotogra-
mas: Ancent Ainé), págs. 17-05 (fotogramas: Ancent Ainé), pág. 28 (stills), pág. 98.
Col. BIFI: págs. 55, 44, 63-63, 68, 18. Col. Cinémathèque française: pág. 31. Col. Lafforgue: pág. 22
(foto: Yvon Bernier). Foto Willy Kisso: pág. 92 (DR).

Título original: Le monde
Publicado en Francia, en 2001, por Cahiers du cinéma, Paris

Traducción de Carlos Rocha
Diseño de cubierta: Carlos y Montse Plass

Esta obra se benefició del P.A.P. CARCIA LORCA, Programa de Publicación
del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia
en España y del Ministerio Francés de Asuntos Exteriores.

Queden rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright,
bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por
cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático,
y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

© 2001 CAHIERS DU CINÉMA, Les Petits Cahiers, SCÉRÉN-CNDP
© 2004 de la traducción, Carlos Rocha
© 2004 de todas las ediciones en castellano,
Editores Paidós Ibérica, S.A.,
Av. Diagonal, 662-664 - 08034 Barcelona
www.paidos.com

ISBN: 978-84-493-1121-8
Depósito legal: B-1.253\2007

Impreso en Gráficas 92, S.A.
Vda. Can Sucarrats, 91 - 08191 Rubí (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain